Münster 1936 No 63 Phil DiSS

KUNSTGESCHICHTE

DAS LICHTSPIEL

MÖGLICHKEITEN DES ABSOLUTEN FILMS

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE DER PHILOSOPHISCHEN U. NATURWISSENSCHAFTLICHEN FAKULTÄT DER WESTFÄLISCHEN WILHELMS-UNIVERSITÄT ZU MÜNSTER

VORGELEGT VON

VICTOR SCHAMONI

AUS HAMM (WESTFALEN)

DRUCK REIMANN & CO.
HAMM (WESTFALEN)

Tag der mündlichen Prüfung: 23. Februar 1926

Dekan: Herr Prof. Dr. Benecke

Referent: Herr Prof. Dr. Wackernagel

R. UNIV. BIBLIOTHEEK LEIDEN

Der vorliegende Abdruck ist ein in sich abgeschlossener Teil einer umfangreicheren Arbeit: "Ueber die ästhetischen Möglichkeiten der Photographie und des photographischen Bewegungsbildes (Film)", die ich im Herbst 1925 schrieb und die Anfang 1926 von der Philosophischen und Naturwissenschaftlichen Fakultät der Westf. Wilhelms-Universität zu Münster als Inaugural-Dissertation angenommen wurde.

Die theoretischen Ueberlegungen über die Möglichkeiten des Films führten auch zu einer Darstellung des freien Bewegungsspiels abstrakter Formen und Farben, das im Film möglich wurde. Auf Seite 199—231 meiner Dissertation behandelte ich in einem besonderen Kapitel daher auch "Das Lichtspiel". In diesem Kapitel ist das Wesentliche über den absoluten Film bereits enthalten.

Die ersten Beispiele hierfür waren damals gerade erschienen und erregten einiges Aufsehen. In der folgenden Zeit tauchten weitere Versuche auf, die eine neue Bestätigung dieser Möglichkeiten brachten. Die ständige Beschäftigung mit diesen Aufgaben, insbesondere auch die Entwicklung der praktischen Arbeit selbst bewirkte eine Neufassung, die, ergänzt durch mancherlei neues Material, belegt durch Hinweise aus der übrigen Kunstgeschichte und der Literatur, diese neuen Möglichkeiten künstlerischen Schaffens in die Gesamtentwicklung der Kunstgeschichte einordnet und aus ihren größeren Zusammenhängen verständlich macht. So entstand eine vielfach erweiterte, in sich selbständige Abhandlung, die jetzt im Folgenden als Sonderdruck mitgeteilt wird.

Eine aus weiterer theoretischer und vor allem auch aus eigener praktischer Filmarbeit erwachsende Neubearbeitung der anderen Teile meiner Dissertation über die eigengesetzlichen Möglichkeiten des Films zu einem Buch mit dem Titel "DER GUTE FILM, Grundbegriffe der Filmgestaltung" ist die nächste Aufgabe, die ich mir vornehme.

Herr Professor Dr. Martin Wackernagel nahm das seinerzeit von mir gewählte Thema über den Film als aktuelles Problem mit besonderem Wohlwollen an. Ich wurde Mitglied seines Kunstgeschichtlichen Hauptseminars und lernte vor allem unter seiner Führung eine geistesgeschichtliche Kunstbetrachtung, die mich das Erbgut der Vergangenheit achten und lieben ließ, aber auch allem heutigen Schaffen gegenüber verpflichtet hielt.

Ich war in meiner Heimatuniversität zugleich Mitglied der Seminare von Professor Dr. Max Ettlinger und Professor Dr. Paul Kluckhohn. Auch meinen Lehrern, bei denen ich an den Universitäten München und Berlin hörte, bin ich zu großem Dank verpflichtet.

Victor Schamoni.

DAS LICHTSPIEL

MÖGLICHKEITEN DES ABSOLUTEN FILMS

INHALT

I. ZWECK UND REIZ MENSCHLICHER GESTALTUNGEN 11

Raum und Raumverhältnisse — Ding und Erscheinung — Wort und Klang

II. ABSOLUTE KUNST IN DER GESCHICHTE 14

Allgemeines — Nordische Ornamentik ist abstrakte Kunst — Absolute Ideen in der Architektur des Südens — Abstraktes und imitatives Ornament — Blüte abstrakter Kunst bei den Arabern — Neue Raumgesinnung des Mittelalters baut in gedanklichen Formgebilden — Auch die Renaissance-Architektur wird Träger abstrakter Ornamentik — Triumph geistiger Emotionen im Barock

Formideen in der bildenden Kunst und Formbegriffe — Impressionismus schwelgt in kosmischen Reizen von Licht und Farben — Expressionismus erzwingt Besinnung — Neue Sachlichkeit in kultivierter Form

Abstrakte Malerei im Tafelbild — Tafelbild bleibt Tafelbild — Film gibt Bewegung wieder

III. GESTALTETE BEWEGUNG 25

Bewegungen des Menschen selbst — Zweckbewegungen — Sport — Tanz — Feste und Rummel

Bewegungsgestaltungen in Dingen und Erscheinungen — Feuerwerk — Wasserkünste — Fontaine lumineuse — Reklame — Farbenklavier — Bühne — Farblichtspiele — Uebertragung in Film

IV. DER ABSOLUTE FILM 39

Malerei und Bewegungskünste vereinigen sich zum absoluten Film — Die allgemeine Entwicklung des Films — Licht und Bewegung sind Gestaltungselemente

Französische Avantgarde, Schattenspiel und Zeichenfilm als Vorstufen — Zuerst die Theorie — Die ersten Versuche — Das Technische — Ruttmann, Eggeling, Fischinger und andere — Fläche und Tiefe — Wirkliche Bewegung — Besondere Veranlagung für diese Kunst

Die Gestaltungsmittel — Schöpferisches Gestalten und Miterleben — Absolut oder relativ — Neues Schaffen mit neuen Mitteln — Die Filmindustrie lehnt ab

V. FARBLICHT UND TON 63

Keine allgemein anerkannte Farbentheorie — Keine allgemeine Farbe-Ton-Zuordnung — Vielleicht Farbe-Ton-Gleichung durch die Wissenschaft

Farbenharmonie — Begriffe der Musik in der Malerei — Musik als absolute Kunst vorbildlich

Wirkungsweisen von Farbe und Ton im Sprachgebrauch angedeutet, durch Wissenschaft bestätigt — In bildlicher Wiedergabe von Musikeindrücken sind Bewegungsvorstellungen dominierend, Farben und Formen sehr subjektiv

Abstrakte Filme zunächst nur als optische Bewegungsgestaltung — Das Verstehen der Bewegung — Bewegungsmotive zur Einheit geordnet

Optische Bewegungsvorgänge akustisch ausgedeutet — Bewegungsvorstellungen aus der Musik optisch gestaltet — Bewegungsgebilde gleichzeitig optisch und akustisch wahrnehmbar — Individuelle Gestaltungskraft in Bild und Ton, aber einheitlicher Bewegungsverlauf

Keine sichtbare Tonkunst — Lichtspiel ist sichtbare Bewegungsgestaltung, Tonkunst hörbare — Ein alter Wunsch verwirklicht, Musik zugleich für Auge und Ohr

VI. NOTEN UND HINWEISE 79

Der Gebrauch klarer Begriffe, die eindeutig verstanden werden, würde auch heute manche Diskussionen und Mißverständnisse gerade im künstlerischen Schaffen ersparen, die Schaffenden besser ihre wesentlichen Aufgaben erkennen lassen und deren Absichten einer verständigen Oeffentlichkeit durch die folgerichtige Anwendung dieser Begriffe desto näher bringen, — wenn auch jedes Kunstwerk als solches ohne besondere Erklärung wirken und verstanden werden muß, wenn es echt ist, das heißt wenn ein bedeutender Inhalt hier die ihm gemäße Form erhalten hat. Ich habe mich bemüht, alle Worte sinngemäß zu wählen und Schlagworte zu meiden. Möge diese kurze Darlegung über die Geschichte und den Sinn des absoluten Films dazu beitragen, Künstlern Mut zum Schaffen, den Kritikern solcher Filme Begriffe und den Zuschauern Bereitschaft zum Verstehen zu geben.

Victor Schamoni.

Berlin, im Februar 1936.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41547221_0241

I

ZWECK UND REIZ MENSCHLICHER GESTALTUNGEN

Die Bauten in der Architektur haben zwar ihren praktischen Zweck; aber daß der Baukünstler seinem Bauwerk gerade solche Maße und Verhältnisse gibt, bewirkt seine freie, schöpferische Phantasie, die Formen und Gestalten ersinnt, welche dem menschlichen Sinn für Ordnung und Harmonie, für Schönheit der Formen, für eine rhythmische Gliederung, für die Verhältnisse der Teile und die Organisation des Ganzen wohlgefallen.

Und das Raumgebilde wird erlebt, indem wir uns ihm hingeben, es mit dem Auge durchschweifend, uns in ihm bewegend. Der Raumschöpfer weiß, daß wir den Raum simultan als großen Gesamteindruck erfahren, aber wir erleben ihn successiv in seinen Teilen, in den Harmonien seiner Formen.[1] Dieser Zusammenhang ist bewußt komponiert. Er gibt dem Raum seinen Sinn.

Man hat die Architektur "gefrorene Musik" genannt.[2] —

Auch jedes Ding ist reizvoll in den Erscheinungen, in denen es uns wahrnehmbar wird. Diese Erscheinungen sind an das Ding gebunden, sie dienen ihm zu seiner Existenz. Wenn der Maler diese

Erscheinungen, Formen und Farben nachahmt, verfolgt er den Zweck, in diesen Formen und Farben das Ding uns wahrnehmbar zu machen, eine besondere Bedeutung in diesen Erscheinungen erkennen zu lassen. Es galt stets aber in der Malerei als Ziel, nicht nur darzustellen, sondern zugleich durch schöne Formen und Farben, durch den Wohlklang der Verhältnisse besonders zu gefallen. Nicht nur der Gegenstand sollte erlebbar werden, auch der Reiz der Erscheinungen wurde auf verschiedenste Weise vielfältig gesteigert und abgewandelt.

Auch das Wort, mit dem wir die Dinge bezeichnen, hat zunächst seinen Zweck. Es ist ein Klangbild, das durch das Hören uns eine innere Vorstellung des Dinges vermitteln soll. Aber dieses Klangbild, das wir uns schufen, hat nicht nur seine sachliche Bedeutung, seine Richtigkeit, es hat auch als Klang seinen Reiz. Dinge und Gedanken über Dinge in klangschönen rhythmischen Worten und Wortgefügen zu sagen, ist die Kunst des Dichters. Gedankenverbindungen werden in uns erregt, Gefühle werden von uns erlebt und eigenartig durch schöngestaltete Sprachformen in uns bewegt.

Aber der Klang ist selbst dann reizvoll für uns, wenn er nicht der zweckgebundenen, ideebezeichnenden Sprache dient. Wie denn alles Hörbare auf unser Ohr seinen Reiz ausübt. Das Gehörte kann für uns mancherlei Bedeutung haben. Das Ohr dient uns wie das Auge zu wichtiger Orientierung. Besonders reizvoll aber sind für uns die Töne, die wir selbst erfinden und nach Lust gestalten. Wir können Klänge schaffen, die als solche nichts bedeuten, die aber frei von aller Gegenständlichkeit schön sind. Wir haben uns auch Instrumente gebaut, um desto besser Töne vielfältigster Art zu erzeugen, reine Töne, die eigentlich keinen Zweck haben, mit denen wir aber ein sehr sinnvolles Spiel treiben können: wir haben gelernt

zu musizieren, Töne rhythmisch zu organisieren, Verhältnisse von Tönen zu erfinden, die in unendlich mannigfachen Bewegungsfolgen uns erfreuende, ja beglückende Erlebnisse vermitteln.

Die Verhältnisse im Raum, dem statischen, festgefügten, aber sichtbaren, werden nur im Vergleich den Motiven der Musik ähnlich genannt. Denn die Musik selbst entfaltet die Verhältnisse ihrer freien Töne in wirklichen Bewegungsfolgen, in der Zeit, aber wahrnehmbar nur dem Ohre. Es mußte möglich werden, auch die Verhältnisse der Formen, die uns in den zweckgebundenen Gestaltungen der Architektur, in den darstellenden Bildern der Maler so reizvoll erscheinen, ebenfalls frei von allen Bindungen an Zwecke oder an Abbilder zu erfinden.

Was in der jüngsten Malerei geradezu höchstes Ziel wurde, aber doch nur Wunsch blieb, da die Formen nur in statischer Ruhe auf dem Bilde stillstehen und nur durch ihren Zustand als aufgeteilte bunte Fläche wirken können, das hat heute durch den Film in der Tat eine Möglichkeit der Verwirklichung erfahren, die zu neuen schöpferischen Werken führen wird.

II

ABSOLUTE KUNST IN DER GESCHICHTE

Verfolgt man in der Kunstgeschichte die Anwendung reiner Linien und schöner Formen, so findet man immer wieder, daß ihre Reize in irgendeiner besonderen, oft sehr verschiedenen Weise erkannt, stets wieder zu Ornamenten oder auch als Gestaltungsprinzipien für Dinge, für Gebrauchsgegenstände, vor allem aber in der Architektur als eigene, absolute Motive in irgendeiner charakteristischen, in einer für die jeweilige Zeit eigenen, bedingten Weise angewandt wurden. Selbst die geeignete Zweckform ist selten allein durch ihren Zweck bestimmt, es sei denn, daß es sich etwa um Maschinenteile oder sonstige funktionelle Stücke handelt, die in ihrer mathematischen Präzision geradezu von einer idealen Vollkommenheit und gerade dadurch besonders schön sind. Es würde in diesem Zusammenhang zu weit führen, die Verwendung absoluter vollkommener Formen, die vielfach auch in den organischen Gebilden der Natur immer wiederkehren und beispielsweise in Diatomeen, Kristallen und Pflanzen[3] eine wunderbar geordnete Vielfältigkeit erreichen, in der Geschichte der Kunst und Technik im Einzelnen hier zu verfolgen. Einige Hinweise mögen genügen um zu zeigen, daß der Mensch zu allen Zeiten und überall geradezu eine besondere Vorliebe für abstrakte Gestaltungen und die Wirkung reiner Linien und Formen, schöner Farben und ihrer mannigfachen Verhältnisse hatte.

In der nordischen Ornamentik begegnet uns wohl zum ersten Mal eine ganze, eigene, hochentwickelte Welt abstrakter Kunst. Ursprünglich war es vielleicht nur der Eindruck der gelungenen Form eines Gefäßes, den man noch dadurch steigern wollte, daß man die Form durch Randornamente, durch Grenzbezeichnungen betonte, durch einfache gerade Richtungslinien horizontal und vertikal besonders akzentuierte. Gottfried Semper führte die Entstehung des Ornaments auf den besonderen Sinn des Menschen für die Erscheinungen der Symmetrie, der Proportionalität und des Rhythmus zurück.[4] Es ist der sinnliche Abglanz von solchen Gedanken und Gefühlen, und ihr einziger Inhalt. Durch Schrägstellung werden die Linien zu Diagonalen und geraten eigenartig in Bewegung. Die Abstände erhalten einen gewissen Rhythmus. Die ornamentalen Teile ordnen sich zu rhythmischen Reihen. Sie entfalten sich mehr und mehr zu einem ganzen System von beziehungsreichen Linien, das die Flächen füllt, ja solche Bedeutung erhält, daß der Untergrund geradezu nebensächlich wird. Die Fläche wurde aufgelöst, eingeschnitten; an ihre Stelle tritt das Spiel betonter Hell-Dunkel-Kontraste.

Immer wieder betonen die Forscher, daß dieses Spiel der Linien keinerlei Abbild der Natur geben will, niemals imitative, zeichnerische, etwa stilisierende oder gar symbolschaffende Umformung von Dingen der Umwelt ist. Die geometrisch-abstrakte Form dieser altnordischen Ornamentik könne letzten Endes wohl nur aus inneren Momenten, aus der besonderen geistigen Veranlagung der Nordvölker erklärt werden, — aus dem beginnenden Willen, abstrakt zu denken und zu ordnen.

Im Süden finden wir das Prinzip der reinen Form vor allem in der Baukunst entwickelt. Die tektonischen Glieder dieser Werke haben vor allem in der griechisch-römischen Antike ganz einfache, klare, mathematische Urformen, die in wohlüberlegten harmonischen Verhältnissen zueinander stehen und auch auf den heutigen

Beschauer den Eindruck eines klarbewußten Formwillens machen, der die Elemente beherrscht, weil er die auch in der Natur waltenden Gestaltungsprinzipien kennt. Es ist fast wie ein Ausgleich, wenn die Antike des Südens zu der strengen Tektonik ihrer Architektur das abstrakte Ornament, das auch sie kennt und anwandte, nicht mehr besonders gepflegt und weiterentwickelt hat, sondern dazu überging, ihre Ornamente mit Abbildern der Natur, mit Pflanzen und Tieren zu füllen und den eigenen Schöpfungen die wunderbare geschöpfliche Wirklichkeit des Alltags zu verbinden.

In der abstrakten nordischen Kunst stellen sich auch im Laufe der Entwicklung merkwürdige Formen von Tieren ein, die sehr eigenartig in dem ornamentalen Linienwerk verarbeitet sind. Es scheint, als ob das Spiel der Linien allein nicht mehr verstanden wurde; es wurden Geheimnisse hineingesehen, Assoziationen tauchten auf, die verdeutlicht wurden. Aus den Linien werden Gebilde von Fabelwesen, wunderliche Köpfe, unwirkliches Getier, das miteinander kämpft. Auch eigenartige menschliche Wesen erscheinen, vor allem in der angelsächsisch-irischen Ornamentik. Es mögen Anregungen aus dem Süden gewesen sein, aber sie wurden zuerst völlig umgedeutet. Es kam dieser Kunst anfänglich gar nicht auf diese Wesen als solche an, sondern auf die in ihnen enthaltenen Bewegungsimpulse, die das Spiel der Linien durch Assoziationsmomente ausdeuten. Manchmal sind es überhaupt nur Füße oder auch nur ein Kopf, welche die Vorstellungskraft nur antreiben sollen. Mit dem weiteren Einströmen und dem Ueberwiegen naturalistischer Motive aus südlicher imitativer Ornamentik beginnt die Auflösung der in abstrakten, rein geistigen Formen denkenden Bewegungskunst des Nordens. Aus der Ornamentik von früher und ihren Linien, die heute noch in manchen Werken der Volkskunst abseits ein verkümmertes Dasein fristen, wurde schließlich ein gefälliges figurenreiches Ranken- und Blattwerk.

Es ist ein merkwürdiger Gegensatz, daß nun gerade im Süden, in der ganzen arabischen Welt gleichsam als Protest gegen den naturalistischen Verfall sich eine neue Blüte abstrakter Kunst entfalten sollte. Das Linienspiel wurde in unendlichen Variationen, auch in Farben, auf Flächen und in unerhörten plastischen Gebilden, in Stuckarbeiten auch in den neuen Raumschöpfungen zur höchsten Entwicklung gebracht. Die eigenartigen Reize dieser abstrakten Farben und Formen werden in gedanklicher, exakter Berechnung zu einer fast unheimlichen Lebendigkeit gesteigert.

Die großen, aus einer neuen Raumgesinnung gewachsenen Bauleistungen unseres Mittelalters, die in ihren Maßen und Verhältnissen, in ihren kühnen Raumgebilden, der Organisation der Baumassen, in ihren Deckenkonstruktionen, in ihrer gesamten Tektonik die Gestaltungskräfte eines idealen, abstrakt denkenden Formwillens verkörpern, gaben zugleich auch Gelegenheit zu einer neuen reinen Ornamentik, die sich überall in und an den Bauwerken mit alten und neuen phantasievollen Gebilden ausbreitet, im Faltenwurf der Figuren und im Stab- und Maßwerk der bunten Fenster ihr besonders reizvolles Spiel treibt. Vor allem war es ihre Aufgabe, die Bewegungsakzente aufzunehmen, sie abzuwandeln und sie vielfältig zu wiederholen.

In der Renaissance werden die anfänglich so einfach, so linear, nur in schönen Verhältnissen gedachten Bauwerke sehr bald, vor allem im Nordwesten, von geradezu selbständig gewordenen Ornamentgebilden überzogen, in denen sich eine eigene, nur zurückgedrängte Formphantasie desto lauter von einem merkwürdigen Roll- oder Beschlagwerk zu einem Kartuschen- und Knorpelwerk steigerte.

Diese plastischen, phantastisch bewegten Formwerke wurden immer dominierender, bis diese Ueberfülle an Ornament schließlich mit den fortschreitenden barocken Tendenzen der Architektur die allerglücklichste Verbindung einging, um diese im Grunde stets sehr klaren, aber kunstvoll gegliederten, mit Lichtfluten durchströmten Räume bis in alle Details hinein in lebendigste, wunderbar disponierte Bewegungs-Symphonien aufzulösen, alle Farben durch Licht und Schatten, auch alles Figürliche mitreißend in übersinnliche Emotionen. —

*

Eine besondere Kultivierung haben die formalen Reize zu allen Zeiten auch in der darstellenden Kunst erfahren. Es ist wichtig, daran zu erinnern, daß die darstellende Kunst völlig andere Ursprungsgründe hat als die abstrakte Ornamentik. Die Anfänge, die wir gefunden haben, liegen auch örtlich weit voneinander entfernt. Wo Ornamentik und Darstellung zusammen angetroffen werden, sind sie zunächst voneinander durchaus getrennt. Die Darstellung wollte schildern, Dinge, Erfahrungen berichten. Indem sie Naturformen abschrieb, die Umrisse eines Tieres, wollte sie Vorstellungsbilder wiedergeben, Erinnerungen wachhalten und Erfahrungsmöglichkeiten wecken. Um das Gemeinte zu sagen, genügen dem ersten Zeichner oder Maler sehr einfache, aber bestimmte allgemeinverständliche Angaben.[5] Aber schon bald wird überall in der Darstellung eine besondere Freude an der schönen Form des Gegenstandes entdeckt, die imitativen, den Gegenstand bezeichnenden Linien werden bewußter, geformter. Die Reize der Wiederholung, der Reihung werden gefunden. Der Eindruck gesetzmäßiger Ge-

staltungsprinzipien wird unendlich variiert. Farben werden verwandt. Die Wand wird zur Bildfläche. Die Bilderzählung wird vorgetragen in einer bewußten, schöpferischen Komposition aller Teile, ihrer Beziehungen und Verhältnisse. Nicht mehr der Gegenstand allein, die schöne, gedanklich durchflutete Formung, die sinnvolle Gestaltung der beziehungsreichen Verhältnisse, die Harmonien der Lichter, Farben, Formen, in Fläche und Tiefe machen das Bild weit über seine realen, dargestellten Gegenstände hinaus zu einem unerschöpflichen Grund, der in tausend Quellen dem hingegebenen Beschauer Erleben vermittelt.

Es ist das außerordentliche Verdienst von Heinrich Wölfflin, einer Zeit, die dem ungeheuren Denkmalsbestand vergangener Zeiten und deren bildnerischen Leistungen nahezu verständnislos gegenüberstand, klare, formale Begriffe geschaffen zu haben, in welchen die Bildwerke weit über ein bloßes ästhetisches Wohlgefallen hinaus auch dem weniger empfindsamen Beschauer deutbar wurden.[6] Durch die bewußte Erarbeitung der formalen Gesetzlichkeiten, ihrer bedeutungsvollen Beziehungen und Harmonien, in denen sich der Stilwillen anderer Zeiten ausspricht, machte er die Bilder auch in den metaphysischen Bedeutungen, in den eigentlichen Absichten ihrer Schöpfer dem heutigen Beschauer erlebbar. Diese Erkenntnismöglichkeiten, welche der Redner in seinem kunstgeschichtlichen Kolleg durch die Bildbetrachtung mehr und mehr erschloß, machten das größte Auditorium zu einem Ort andächtig schauender Versammlung aller Fakultäten. Ausgerüstet mit solchen Erfahrungen ist man auch dem künstlerischen Schaffen unserer Zeit, seinen Absichten gegenüber, seinen theoretischen Proklamationen und seinen wirklichen Leistungen zwar aufgeschlossen, aber auch verpflichtet, kritisch zu sein, allzu Relatives zurückzuweisen, jedoch ernsthaftem Streben und neuen Möglichkeiten des Schaffens durch erkenntnismäßige Grundlegung zu sicherer Arbeit zu helfen.

Wir treten ein in den Tagesstreit von heute, wenn wir im Zusammenhang dieser kurzen Hinweise auf Gebiete und Zeiten betonter Vorliebe und Pflege formaler, absoluter Werte auch dem vielgeschmähten Impressionismus eine große Leistung zuerkennen. Er entwickelte ein ganz besonderes Empfinden für das Licht und vor allem für die Farbe. Diese Erlebnisse führten ihn zu Entdeckungen, bis er geradezu schwelgte in atmosphärischen Licht- und Farbenfluten, mit denen in unendlichen Harmonien jeder Tag und seine Stimmungen von neuem die Natur erfüllen. Man malte den Eindruck dieser Stimmungen. Licht und Farben weckten Gefühlsbewegungen und neue Vorstellungsgebilde; romantische Träume wurden Bild in herrlichen neuen Farben.

Gefühlvolles Genießen der eindrucksreichen Eigenwerte von Licht und Farben in der Natur reizte, diese Stimmungen noch zu steigern. Man begann Licht und Farben eigenartig auch selbst in Bewegung zu bringen und vielfältig abzuwandeln. Der nächste Schritt war der Uebergang zu einer nahezu absoluten Malerei, welcher die Gegenstände der Wirklichkeit fast nichts mehr bedeuten. Alles, schließlich sogar das Porträt, ist nur noch Anlaß zu fast übersinnlichen Phantasien, die oft erst später verstanden wurden.[7]

Mancherorts aber erschien dieses Schwelgen allein in impressionistischen Stimmungen für die Malerei, vor allem, wenn die Maler keine Persönlichkeiten waren, nicht ausreichend. Man wollte mehr. Die Gegenstände waren nicht einfach zu übersehen. Man konnte ihnen Bedeutung geben, willkürlichen Ausdruck, Aufgaben, Aktion, konnte sie steigern zu Aufruf, Plakat, sah man doch allenthalben jetzt diese effektvollen Möglichkeiten besonderer reizvoller, ja aufreizender, mitreißender Wirkungen der lauten Farben und suggestiven Formen. Man konnte diese Möglichkeiten zu unerhörten Ausdruckssteigerungen gebrauchen. Gefühlsausbrüche wur-

den Thema. Man konnte mit diesen Effekten Programm-Musik machen. Und man nannte das Expressionismus.

Diese expressionistischen Bilder sind meistens persönlichster, überschwänglicher Ausdruck, oft ausgezeichnet gekonnt, stets aber in einer sehr subjektiven Form, die von einer größeren Allgemeinheit wohl selten ganz verstanden wird, es sei denn, daß jeder einzelne Beschauer sich auf seine eigene Weise in das Bild einzuleben bereit ist und dann seinerseits Gefühle assoziiert. Im Allgemeinen aber werden die subjektiven Gefühle, die jemand in irgendwelchen subjektiven Formen veranschaulichen will, uns bedeutend weniger interessieren, als die Dinge selbst, die solche Gefühle bewirken.

Es ist eine bemerkenswerte Tatsache, daß viele dieser Expressionisten ursprünglich eigentlich tüchtige Zeichner waren, die allerdings in der Darstellung der Wirklichkeit selbst keine sinnvolle Aufgabe mehr sahen. In der allgemeinen Liberalisierung war ihnen die Grundlage einer gediegenen Weltanschauung abhanden gekommen. Da sie die Welt nicht mehr durchschauten, wie wären sie da fähig gewesen, sie darzustellen? So geriet der neugewonnene Reichtum an Farben und Formen im Expressionismus sehr bald in einen geräuschvollen Leerlauf.

Schon vor dem Kriege entwickelte sich dadurch ein geradezu chaotischer Zustand. Gegensätze prallten aufeinander. Der Sinn des Kunstschaffens musste neu erarbeitet werden.

Den Dingen durch die künstlerische Gestaltung zu eindringlicher, reiner, befreiter und befreiender Wirkung auf uns zu verhelfen, sie uns vorzustellen zu Erinnerung, zu schauendem Erlebnis, zu gedanklichem Verweilen, das ist die eigentliche Aufgabe des Darstellens. Ein Dienst also an der Wirklichkeit, an der Natur und

rarer Ordnung. Es ist die Folge der großen Besinnung, zu der die bildende Kunst durch den Expressionismus gezwungen wurde, daß sich die "neue Sachlichkeit" mit einer gewissen Ehrfurcht der Natur wieder zuwendet und in neugewonnener Schau ein vertieftes Bild ihrer Wirklichkeiten geben will, alle neuen Erfahrungen mit den Farben und Formen für diese große Aufgabe der Bildgestaltung ausnutzend.

Was der Expressionismus an Wertvollem brachte, ist aber nicht nur die erzwungene Besinnung auf die wirkliche Aufgabe der bildenden Kunst, die der Wirklichkeit und damit der Allgemeinheit zu dienen hat. Die große Leistung des Expressionismus ist auch die weitgehende Popularisierung der Wiederentdeckung jener besonderen Reize absoluter Formen und ihrer Verhältnisse, ihrer Farben und Bewegungen.[8] Diese große Erfahrung war notwendig, um auch ein wirkliches, freies, neues Spiel mit absoluten Mitteln erst zu ermöglichen.

*

Die großen Gestaltungsmöglichkeiten von Formen und Farben verleiteten vielfach die jüngste Malerei bereits zu einem Spiel, das tatsächlich die Dinge nur noch als Anlaß nimmt, um Harmonien und Akkorde ihrer abstrakten Erscheinungen zu geben, die schließlich losgelöst von aller sachlichen Bedeutung, ohne irgend etwas zu bezeichnen, nur aus sich durch ihre Beziehungen und Verhältnisse als Formen und Farben schön und erfreulich sind. Das Ding selbst wurde vergessen.

Schon 1912 schreibt Kandinsky in seinem Buche "Ueber das Geistige in der Kunst": "Ein Künstler, welcher in der wenn auch künstlerischen Nachahmung der Naturerscheinungen kein Ziel für sich

sieht und ein Schöpfer ist, welcher seine innere Welt zum Ausdruck bringen will und muß, sieht mit Neid, wie solche Ziele in der heute unmateriellsten Kunst — der Musik — natürlich und leicht zu erreichen sind. Es ist verständlich, daß er sich ihr zuwendet und versucht, dieselben Mittel in seiner Kunst zu finden. Daher kommt das heutige Suchen in der Malerei nach Rhythmus, nach mathematischer abstrakter Konstruktion, das heutige Schätzen der Wiederholung des farbigen Tons, der Art, in welcher die Farbe in Bewegung gebracht wird u. s. w."[9]

Wie die Musik die Kunst sei, die ihre Mittel nicht zum Darstellen der Erscheinungen der Natur gebraucht, sondern eben frei als Ausdrucksmittel eines geistigen Willens des Künstlers und zum Schaffen eines eigenartigen Lebens der reinen Töne, so eben sei der Maler bestrebt, auch seine Mittel ähnlich anzuwenden und frei von aller Naturwiedergabe sie lediglich zu einem neuen freien Spiel schöpferischer Phantasie mit Formen und Farben zu gebrauchen.

Es ist ganz selbstverständlich, daß die Malerei solche Musikalität des Bildes nur in ihrer eigenen Weise eben als Malerei erreichen kann, denn wie die Tonkunst, so hat auch die Malerei ihre eigenen Gestaltungsgesetze, die sich vor allem daraus ergeben, daß die Malerei Formen und Farben dem Auge darbietet, während die Musik der Töne dem Ohre dient. Auge und Ohr sind zwei verschiedene Sinne, wenn sie auch dem gleichen Menschen gehören.

Die Malerei konnte aber vor allem immer nur ein einzelnes, abgeschlossenes, in statischer Ruhe verharrendes, seiendes "Bild" geben. Bewegungen sind nach den Andeutungen, die aus der Art der Zeichnung ablesbar werden, nur assoziiert, nur imaginär. Wenn solche Wirkungen beabsichtigt wurden, setzte der Maler beim Zuschauer stets ein recht großes Vorstellungsvermögen voraus, mindestens eine große Bereitschaft, sich einzufühlen um mitzuerleben.

Das Tafelbild mag zudem in seinen Formen und Verhältnissen noch so reizvoll, ausgewogen, harmonisch aufgeteilt, noch so gut komponiert sein, es ist doch immer nur ein einzelner, festgehaltener, ein permanenter, gleichsam statischer Akkord.

Was mit den Farben auf dem Tafelbild oder schließlich auch in plastischen Gestaltungen unmöglich war: wirkliche Bewegung, das konnte die Musik mit ihren reinen Tönen stets erreichen. Die Musik hatte durch die freie Gestaltung im Nacheinander der Töne, durch die Bewegung der Töne in der Zeit, durch die motivische Wiedergabe strömender, wirklicher Melodien vor der Malerei unendliche Möglichkeiten voraus.

Da auch das Auge sichtbare Formen in Bewegungen ebenfalls als Bewegungsfolgen wahrnehmen kann, wie das Ohr die Töne in den Tonfolgen, mußte es möglich werden, auch die freien Formen in wirklichen Bewegungsfolgen sich entwickeln, entfalten, sich wandeln zu lassen, mit ihnen sichtbar zu musizieren für das Auge, wie mit den freien Tönen für das Ohr.

Erst als es tatsächlich möglich wurde, die abstrakten Linien, freie Farben und Formen im Bilde sich wirklich bewegen zu lassen, aus ihren Akkorden Melodien zu gestalten, konnte die Malerei in ihrer Weise mit den verschiedenen, sich wandelnden, farbigen Formen und ihren Bewegungen erreichen, was der Musik in ihrer Art durch das Zusammenspielen der Töne gelingt. Bewegungsvorgänge kann der Film wiedergeben: Er kann auch abstrakte Farben und Formen in freien, erfundenen Bewegungen zeigen.

III

GESTALTETE BEWEGUNG

Jeder Mensch ist seine eigene Welt mit eigenen Gefühlen, Stimmungen, auch mit eigenen Bewegungslüsten. Manches wird erst durch persönlichste Erfahrung erlebbar, sobald der Mensch mehr oder minder Herr seiner Bewegungen ist. Er gibt seinem Körper Richtung und Ziel. Er überwindet die Schwere und Trägheit seiner irdischen Masse, um Zwecke zu erreichen. Je besser ihm das gelingt, desto freier und selbstherrlicher fühlt er sich. Auf jede Weise versucht er, sich über seine zweckgebundenen Bewegungen hinaus auch Erlebnisse freier, ungezwungener, möglichst sieghafter Bewegungsgefühle zu schaffen, oft nur in der miterlebenden Teilnahme als Beobachter bei den Erfolgen anderer oder auch als Zuschauer bei allen möglichen Bewegungsspielen.

Selbst die zweckbestimmte Bewegung wünscht er sich geformt. Bewegungen, um gemeinsame Arbeit zu leisten, werden geordnet. Auch der Marsch erhält durch Gleichschritt und Takt seinen eigenen Rhythmus, wie ihn schon Assyrer und Aegypter in den Reliefs ihrer Krieger eindrucksvoll darstellten. Die Vereinigung vieler im Gleichklang einer gemeinsam gewollten Bewegung kann geradezu mitreißen. Ob es die Ruderer auf Einbäumen der Südsee

sind, oder die von einem einzigen Willen gelenkten Riesenkräfte moderner Schiffseinheiten einer Flottenparade: entscheidend ist der Eindruck beherrschter, geformter Bewegungen.

Ueberall auf der Welt sucht nahezu auch jeder Einzelne irgendwie seine Bewegungserlebnisse oder mindestens Teilnahme daran, durch Sport jeder Art und Rekord jeder Art, durch schnellere, größere, freiere Bewegungsleistung. Mit Maschinen ist es nun auch erreicht, die Schwere zu überwinden und die Luft zu durchfliegen, ja der uralte Traum der Menschheit, sich in den Lüften zu wiegen, wurde durch das Segelfliegen beglückende Wirklichkeit für jeden, der es erlebte oder mitansah.

Erfreuende Bewegungsgefühle erfährt der Körper auch schon durch einfaches betontes Vollziehen organischer Funktionen der Glieder, mehr noch durch deren bewußte rhythmische Steigerungen. Aber der Mensch versucht sich auch, um Bewegungen an sich zu erleben, in Bewegungen zweckfreier, nur in sich selbst bestimmter Art. Er spielt mit den Erfahrungsmöglichkeiten seiner eigenen Körperlichkeit, mit seiner Bewegungsfreiheit und den unüberwindlichen Bindungen durch Körper und Last. Er tanzt.

Er erfindet in Tempo, Rhythmus und Verlauf mannigfaltige Bewegungsvorstellungen. Dabei ist der eigene Körper immer wieder das Instrument, um sie zu gestalten und sie zu erleben, oder eine Vielzahl von Körpern im Chore. Sobald es aber über mimische oder erotische Motive des Tanzes und vor allem des Schautanzes hinaus um absolute Bewegungsgestaltungen geht, ist der menschliche Körper bei aller Schönheit und tänzerischen Grazie letzten Endes immer nur ein schwaches, wenn auch tröstlich reizvolles, doch ein mit aller irdischen Gebundenheit belastetes Werkzeug.[10]

Der freie Tanz wollte aber mehr noch als das alte, fast mechanistisch gewordene Ballett, das ohnehin schwierig genug ist, viel mehr als ein exakt rhythmisiertes modernes Revuekorps. Es galt, auch über alle wunderbaren artistischen Spitzenleistungen Einzelner hinaus vollkommene, schwerelose, ideale Bewegungen Vieler zu erreichen und zu Bewegungskompositionen zu vereinigen.

Diese phantasievollen Erfindungen, oft noch in Verbindung auch mit manchen anderen Motiven, ergaben ein Spiel mit unendlichen Möglichkeiten, überall auf der Welt, immer wieder anders und immer wieder neu, einfach und virtuos, elementar und oft auch sehr verspielt.

Große Ballveranstaltungen mit ihren Aufzügen und Balletten, mit ihrer Fülle von Licht und Farben sind eigentlich nur eine Zusammenfassung, Wiederholung, Abwandlung aller nur möglichen Bewegungsfreuden, — oder auch bloß ein Echo, Abglanz älterer, ursprünglicher, noch größerer Festerfahrungen vergangener Zeiten. Aber auch heute noch haben diese Feste und Umzüge stets ihre außerordentlichen Reize für große Massen erlebnisdurstiger Menschen.

Und welche Bewegungsfreuden durch eigenes Fahren, Gleiten, Schaukeln, Schweben, Kreisen oder durch Anschauen dieser ewiggleichen primitiven Urbewegungen, oder mannigfach durch mechanische Erfindungen, Maschinerien, überraschende Bahnen abgewandelt und gesteigert, erkaufen sich heute auf allen Rummelplätzen der Welt billigst ungezählte Menschen, die sich so auch ihrerseits im Kleinen Bewegungserlebnisse verschaffen, die anderen schon längst nichts mehr bedeuten, weil sie größere, eindrucksvollere fanden! Diese Freudenplätze, wo auch das Puppentheater jeder Art

noch immer zu Hause ist, wo der Film eine erste Wiege fand, diese Festwiesen mit ihren Attraktionen, ihren vielartigen Bewegungen, ihren Schaumöglichkeiten, ihren Geräuschorgien, ihren lauten Licht- und Farbenfluten sind geradezu Sammelstätten für Restbestände verschiedenster Erlebnisstufen, die hier immer wieder einmal neu in ihren ursprünglichen Reizen erfahren, von dem jüngsten Nachwuchs aber überhaupt hier zum ersten Mal in solcher Fülle erlebt werden. —

*

Während der Mensch in der Technik seine ganze Erfindungskraft darauf richtete, sich immer bessere und größere Bewegungsmöglichkeiten zu schaffen und sie zu popularisieren, während er überall auf der Welt im Tanz sich kunstvollste, intimste Bewegungsgedichte ersann, immer war es der eigene Körper, der sie an sich erlebte, und der selbst auch die Bewegungen vorführte, sie darstellte, um sie miterlebenden Zuschauern zu vermitteln.

Es mußte möglich werden, Bewegungsvorstellungen auch in wirklichen Bewegungen wiederzugeben, ohne daß in ihnen der Mensch mit seinem Körper selbst aktiv wurde. Die Bewegungen mußten sich auch in anderen Dingen oder in abstrakten Erscheinungen gestalten lassen.

Seit langem sind die Reize des Feuerwerks bekannt. Das Feuerwerk ist in seinen mancherlei Wandlungen eine großartige, wenn auch noch sehr einfache Ausbeute von künstlichen Licht- und Farbenbewegungen, um bei großen Festen schon seit altersher noch

eine ganz besondere Augenweide zu bieten.[11] Für die Durchführung gab es zahlreiche Rezepte und vor allem auch ganze Programme, in denen der Verlauf sorgfältig geordnet und gesteigert, mit Ueberlegung komponiert wurde. Es gab nicht nur steigende und fallende Leuchtkörper, es wurden auch bewegte buntfarbige Figurengebilde geschaffen, die bereits sehr wirkungsvolle Formspiele sind. In alten japanischen Holzschnitten sind Beispiele solcher bunten bewegten Leuchtbilder erhalten, die von ganz eigenartiger Schönheit sind. Auch viele unserer alten Feuerwerksfiguren streben zu gleichen Effekten. Oft will man allerdings diese Wirkungsmöglichkeiten durch einfache bunte, aber desto umfangreichere und lautere Raketenmengen ersetzen. Unter dem Zwange der Schwerkraft, eingeengt durch die kurze Dauer der Leuchtkraft dieser kostspieligen Explosivstoffe, beschränkt man sich auf mehr elementare Reize.

Bescheidenere, aber sehr gepflegte und vielfach abgewandelte Wirkungen sind zu allen Zeiten auch mit den Wasserkünsten erzielt. Die Bewegungsformen steigender, fallender, fließender Wasser wurden in Springbrunnen und Figurenkompositionen immer wieder in besonderer Weise verwandt und reizvoll gestaltet, oft auch in Verbindung mit der Architektur, wo das Wasser in seinen Flächen oder seinen Bewegungen vielfach geradezu kontrapunktische Bedeutung erhält in dem starren tektonischen Gefüge oder selbst Motive der Architektur aufnimmt und variiert. Die Eindrücke der Bewegungen fließender Wasser, oft in Beziehung auf urtümliche menschliche Empfindungen, sind in der Literatur der ganzen Welt zahlreich wiedergegeben.

Auf der Weltausstellung in Paris 1900, die wohl zum ersten Mal mit so riesigen Lichtmassen aus Tausenden elektrischer Birnen die Besucher empfing und in einem eigenen großen Gebäude, vor

allem in dem "Salle des Illusions",[12] durch Spiegelwirkungen und mancherlei besondere Anlagen unter Leitung von Henri Beau dem staunenden Publikum unerhörte Lichteffekte zeigte, wurde auch erstmals eine "Fontaine lumineuse" vorgeführt, die mit ihren farbig durchleuchteten Wassermassen, ihren bewegten Farbenfluten nach den Berichten auf die Zuschauer ganz besonders eindrucksvoll wirkte und in dieser farbenfreudigen Zeit des Impressionismus geradezu eine Sensation wurde.

Heute sind wir an eine Fülle künstlicher Lichtwirkungen gewöhnt. Das abendliche Bild der Großstadtstraßen erstrahlt in immer bunteren, immer bewegteren Farben. Wenn auch zweckgebunden, so doch in bewußt gesteigerten Reizen, wie sie um die Jahrhundertwende wohl noch für märchenhaft gehalten wurden. Der ständige, immer vertrautere Umgang mit diesen Farbenmengen mag zum guten Teil dazu beitragen, diese Wirkungen künstlerisch zu verfeinern und zu verselbständigen, mag das große Verständnis und die Aufnahmebereitschaft der Oeffentlichkeit wecken für die vielfachen Bestrebungen und Versuche der heutigen Kunstschaffenden, diese neuen Möglichkeiten zu eigenen Gestaltungen fruchtbar zu machen.

Die Absicht, reine Farben zu eigenen Kompositionen farbiger Bewegungen zu verwenden, wurde erstmals von dem Jesuiten-Pater Louis-Bertrand Castel im Jahre 1734 in Paris verwirklicht.[13] Er baute ein sehr kompliziertes Farbenklavier, mit dem er wechselnde Farben in freien Bewegungen gestalten und fortentwickeln konnte. Dieses Klavier erregte großes Aufsehen und wurde überall, vor allem auch in Deutschland, ja in Rußland sehr beachtet. Der Musiker Georg Philipp Telemann schrieb hierüber einen eigenen begeisterten Bericht, der 1739 in Hamburg gedruckt wurde.[14]

In der folgenden Zeit hat man sich immer wieder ernsthaft mit diesen Möglichkeiten beschäftigt. Die Verwandtschaft von Farbe und Ton, die ganz allgemeine Vorstellung gegebener Zusammenhänge, führte zu allerlei Ueberlegungen, um eine festliegende Farbenskala wie die Tonskala zu schaffen, die Farben den Tönen der Musik zuzuordnen und sie ähnlich zu behandeln. Johann Leonhard Hoffmann entwickelte 1786 in einem Buch den "Versuch einer Geschichte der Farbenharmonie"[15] nach tonmusikalischen Grundsätzen, vor allem gedacht als Anweisung für Maler, um harmonische Farbgebung zu erreichen. Aber auch Hoffmann beschäftigte sich mit dem Gedanken absoluter bewegter Farbenkompositionen.

Die Beschäftigung mit diesen Fragen wird jetzt überall sehr rege. Goethe selbst sammelte unter Mitwirkung seines ganzen Bekanntenkreises alles erreichbare Material und veröffentlichte es mit eigenen Eindrücken und Ueberlegungen in seinem umfangreichen Werk "Zur Farbenlehre" und seinen noch umfangreicheren Materialsammlungen und Nachträgen.[16] Auch auf verschiedenen anderen Gebieten der Forschung, vor allem in der Medizin und der Physik wurde die Bearbeitung dieser uralten Fragen immer intensiver.[17] Zahlreiche aesthetische Untersuchungen über Farbenharmonien, über die Musik der Farben, über die Augenmusik erscheinen. Philipp Otto Runge schreibt selbst an Goethe einen ausführlichen Brief über seine eigenen Eindrücke.[18] In den Kreisen der Romantiker sollte die Beschäftigung mit diesem Thema mit ganz besonderer Hingabe betrieben werden und hat in allen ihren Schriften einen außerordentlich interessanten Niederschlag gefunden.[19]

Auch allerlei Apparate wurden konstruiert. Populäre Verbreitung bis in unsere Tage erlangte das Kaleidoskop, das von dem Physiker David Brewster 1817 in London zum Patent angemeldet

wurde.[20] Dieser einfache Apparat erzielt durch Spiegelungen mannigfache Variationen abstrakter Farben und Formen. Brewster gab ihm selbst den Namen, weil er sich von diesen schönen Gestaltungen besonders reizvolle Wirkungen für das Auge versprach. Er glaubte sogar, auf diese Weise thematische Variationen durchführen zu können und wollte den Apparat mit einem Projektor verbinden, um Vorführungen dieser Augenmusik zu geben. Aber er hat ihn wohl entgegen seinen in der Patentschrift vertretenen Absichten später nicht weiter entwickelt und schließlich aufgegeben. Das Kaleidoskop, wie wir es kennen, beschränkt sich auf irgendwelche wunderliche Zufälligkeiten bei seinen eigenartigen farbigen Konfigurationen. Erst durch die bewußte Gestaltung der freien Bewegungen und durch ihre thematische Fortentwicklung wird ein Lichtspiel, das Kunst ist.

Es war ein Londoner, stark impressionistisch schaffender Maler, der fast sein Leben lang an dieser Aufgabe arbeitete. Dieser Alexander W. Rimington meldete ein selbstgebautes "Colour-Organ" 1894 zum Patent an und veranstaltete hiermit sein erstes Farbenkonzert am 6. Juni 1895 in St. James Hall. Sein Ziel waren reine Farbenkompositionen; er benutzte aber zur Steigerung dieser Wirkungen musikalische Effekte, welche die Farbenbewegungen rhythmisch akzentuierten. Er veranstaltete zahlreiche Vorführungen und fand großen Beifall. Seine Erfahrungen und Ansichten legte er 1911 in einem Buch mit dem Titel "Colour-Music" nieder, das eine umfangreiche, sehr wertvolle Darstellung gibt.[21]

Ueberall wurden diese Bestrebungen fortgesetzt, oft auch, ohne unmittelbar voneinander zu wissen, selbständig weiterentwickelt. Der russische Komponist Alexander Skrjabin ging vor allem von der Musik aus, der er in einer Synthese aller Künste die Führung

gab. Die Farben sollten begleiten. Er entwarf bestimmte Farbfolgen zu seinen Kompositionen, die sein Mitarbeiter L. Sabanejew am Flügel spielte, während er selbst eine Farblichtklaviatur hierzu bediente.[22] Im Jahre 1911 führte er Kompositionen mit Farblicht erstmals in Moskau öffentlich vor. Im März 1915 erfolgte in New-York eine große Aufführung seiner Prometheus-Symphonie zusammen mit Farblicht. Aus Scheinwerfern wurden gleichzeitig Lichtbündel und wechselnde Farben projiziert, die sich stimmungsgemäß den Tonfolgen anpaßten und sich den Motiven entsprechend änderten.

Solche Wirkungen, um Bühnenbilder durch Farben stimmungsmäßig abzuwandeln oder auch die Handlung selbst durch den Wechsel der Beleuchtung entsprechend zu begleiten, sind seit langem schon in der Theaterpraxis in verschiedener Weise angewandt worden. Zuerst und wohl auch am großartigsten auf der Bühne des Barock, die das Licht und Lichteffekte zu unerhörten dynamischen Steigerungen, zu irrealen phantastischen Erscheinungen in einem hochentwickelten Apparat beweglicher Maschinerien verwandte, in Verbindung mit entsprechenden barocken Bühnenmalereien und Architektur- und Naturgestaltungen.[23] Diese Bühne dürfte in ihren außerordentlichen Bewegungskompositionen, ihren Aufzügen und Phantasien ganz dem Kunstwillen der Zeit entsprochen haben. Die Oper jener Zeit wird mit ihren Wandeldekorationen schon sehr bald als "musique des yeux" bezeichnet, sicherlich aus dem Empfinden überstarker lebendiger optischer Eindrücke.

In unserer Zeit kämpften vor allem der Schweizer Adolphe Appia[24] und der Engländer Gordon Craig[25] um eine neue, große, lichtvolle, farbige Komposition des Bühnenbildes aus dem Geiste der Musik, gegen die pseudorealistische Engheit kleinlicher Wirk-

lichkeitsnachahmer mit ihren bescheidenen Effekthaschereien. Licht und Farbe waren bei ihren Gestaltungen entscheidend; sie wollten durch die Bühne Vorstellungsbilder geben, die in ihrer Weise die Musik und die Stimmungen des Geschehens eindrucksvoll ausdeuten, um ungehemmt durch Realismus die Phantasie zu steigern und sich in beschauenden Stimmungen entfalten zu lassen. Welche Versuche in der Folgezeit angestellt wurden, die immer mehr fortschreitende Auflösung der ganzen Bühne, die Gestaltung in abstrakten Formen, in bewegten Licht- und Farbenstimmungen einerseits, gleichzeitig die Rückkehr zu einem allerdings gehobenen, mehr illusionistischen Realismus oder auch unglücklichste Mischungen von beiden Tendenzen, können wir noch heute an allen Bühnen verfolgen.[26]

Die Bühne war bei ihren Licht- und Farbengestaltungen wesentlich durch die Musik bestimmt, immer noch in Verbindung mit den dramatischen, opernhaften Geschehnissen, gefangen in der Idee eines Gesamtkunstwerks, stets in einem Ueberwiegen oder Unterliegen der einen oder anderen Wirkungsmöglichkeiten, am besten, wenn die Bühne mehr oder minder dienend sich einfügte. Denn die Bühne bleibt eben Bühne. Die hier schon so weitgehend entwickelten autonomen Licht- und Farbengestaltungen mußten selbständig weitergeführt werden. Diese Arbeit wurde unermüdlich an verschiedenen Stellen fortgesetzt.

Zwei in Amerika lebende Dänen bauten neue Apparaturen. Thomas Wilfred, der sich schon seit 1905 mit diesen Problemen beschäftigte, schuf 1916 eine besonders gelungene Farbenorgel, die er Klavilux nannte. Im Jahre 1922 veranstaltete er öffentliche Vorführungen in New York und anderen Städten Amerikas mit großem Erfolge. Im gleichen Jahre ließ Richard Lovstrom seine

Apparatur in den Staaten patentieren.[27] Wilfred bereiste später auch verschiedene Städte Europas; vor allem in London und Zürich erregte er 1925 Aufsehen und mancherlei Diskussionen. Es gibt geradezu enthusiastische Schilderungen dieser Vorführungen. Das Publikum soll begeistert gewesen sein. Besonderen Erfolg hatte er mit einem Opus "Chikago nocturne" und einer Burleske, die bei den Zuschauern einmütiges, freudig erregtes Gelächter auslöste. Dieser Apparat von Wilfred scheint bereits sehr weit entwickelt zu sein. Mit ihm ließen sich in allen Farben abstrakte, mathematische Formen projizieren, die in rhythmischen Bewegungen abgewandelt wurden. In wechselnden, gegenstandslosen Bildvariationen wurde das Thema auf einer großen Wandfläche in traumhaft schönen Gestaltungen durchgeführt, durchaus abstrakt, Gegenstände nicht dieser irdischen Welt, noch eindrucksvoller als in einem musikalischen Auditorium. Die Schilderung in den Berichten läßt wirklich Außerordentliches vermuten.[28]

Damit verglichen sind die Vorführungen des in Deutschland 1925 verschiedentlich aufgetretenen ungarischen Klavierspielers Alexander Lâszlô nur eine sehr stümperhafte, primitive Angelegenheit, nicht einmal ernstzunehmende Experimente. Lászlô hatte, wie manche andere Menschen, beim Anhören von Musik Farbenillusionen. Er ließ sich von dem Kölner Maler Matthias Holl farbige Diapositive schaffen, die nun in stark assoziativen "expressionistischen" Bildungen die Musik illustrieren sollten. Diese Bilder wurden durch verschiedene Projektionsapparate während der Musik auf eine Wandfläche geworfen. Der Eindruck war, daß sich ein nichtsahnender Dilettant in völliger Verkennung der eigentlichen Aufgaben und Möglichkeiten farbiger Gestaltung, vorbei an allen sonstigen Leistungen vor ihm und auch der eigenen Zeit in ein ihm fremdes Gebiet begibt. Lászlô gesteht selbst, daß er bis dahin von der historischen Entwicklung der Farbtonparallelen überhaupt

keine Kenntnis hatte.[29] Freilich wird schöpferische Begnadung auch ohne historisches Wissen einen Künstler allein aus den Erfahrungen seiner Zeit zu herrlichen Gestaltungen führen können. Aber was Lászlô zeigte, war weit von allem Künstlertum entfernt. Diese mit größten Ansprüchen angekündigten Vorführungen erregten denn auch allenthalben Protest.[30] Die Oeffentlichkeit wurde jedoch hierdurch nur noch weiter angeregt, sich mit diesen Dingen intensiver zu beschäftigen; anstatt durch solche Darbietungen irre zu werden, setzte man sich überall immer mehr für die neuerkannten eigentlichen Möglichkeiten absoluter Farblichtspiele ein. Alle weiteren Schritte wurden mit größtem Interesse überall verfolgt.[31]

Ernsthafte Leistungen zeigte fast zu gleicher Zeit Ludwig Hirschfeld-Mack, der angeregt durch Zufallserscheinungen bei einem Schattenspiel seit 1922 im Bauhaus-Weimar an farbigen Lichtspielen arbeitete.[32] Seine Spiele, in denen die Bewegung der Farben die Hauptsache ist und die Musik nur untergeordnet, begleitend, akzentuierend, werden durch die verschiedenartigsten Formen, Schablonen, die durch verschiedene farbige Lichtquellen beleuchtet sind, auf eine Wandfläche projiziert. Diese Spiele, die frei, willkürlich improvisierend oder auch als thematische Kompositionen nach Aufzeichnungen durch eine Notenschrift wiedergegeben werden, sind eine neue Art künstlerischen Schaffens mit absoluten Licht- und Farbenbewegungen. Erst dies ist im Gegensatz zu László eine freie schöpferische Verwendung der eigenartigen Reize, die den Formen, Farben und Bewegungen innewohnen.

Hirschfeld-Mack, der seine Schöpfungen "Reflektorische Farblichtspiele" nannte, schuf eigene Kompositionen, die er in einer eigenen Notenschrift aufschrieb: mehrere Farbensonatinen, in verschiedenen Tempi, Largo, Adagio, Allegro, sowie mehrere Form-

tanzspiele. Er führt seine Kompositionen selbst vor, indem einige Leute unter seiner Leitung ihm bei der Bedienung der einzelnen Lampen und Schablonen helfen. Was er etwa in seiner Notenschrift aufzeichnet, müßte von einem anderen leitenden Künstler, von anderen Dirigenten wiedergegeben, stets persönlicher Interpretation und gewisser Willkürlichkeit preisgegeben sein, wie ja auch die Wiedergabe einer musikalischen Komposition nach der Notenschrift stets einen persönlichen Charakter hat.

Zweifellos liegt gerade in der stets subjektiven Originalität einer Wiedergabe ein besonderer Wert. Derartige Interpretationen scheiden jedoch aus, wenn der Künstler seine Spiele nicht durch Noten Anderen zur Ausführung überläßt, sondern wenn er seine Gestaltungen, die Bewegungen seiner Formen und Linien selbst mit dem Film aufnimmt, als Film endgültig gestaltet und als Film auf eine Wandfläche projizieren läßt.

Aber es ist nicht nur die Photographierbarkeit dieser Spiele, sondern gerade durch den Film und seine eigenen Möglichkeiten und Tricks, durch die Kompositionsweise in eine Fläche hinein und durch die Möglichkeit, in Hell und Dunkel auch perspektivisch die Tiefendimension, den unendlichen Raum als Gestaltungselement zu gebrauchen, ferner durch die eigene Ergiebigkeit der photographischen Schicht, durch die besonderen Wirkungen des Lichts und der Farbe auf die lichtempfindliche Schicht in der technischen Behandlung, durch all das ergibt sich eine Fülle neuer Gestaltungsmöglichkeiten und eine ganz eigene neue Form.

Der Film ist, sobald der Künstler die technischen Mittel überlegen beherrscht, stets eine endgültige, ganz dem originalen Willen des Künstlers selbst entsprechende objektive Gestaltung.

Mögen weiterhin Farbenklaviere, Farbenorgeln und alle möglichen komplizierten Projektionsvorrichtungen gebaut, verfeinert und technisch vervollkommnet werden, mag ein ganzes Orchester einzelner Farbstimmen und Farbtöne und zahlreicher Bewegungsmusiker entstehen, dieser Instrumentalkörper wird sicherlich wunderbare Improvisationen und herrliche Kompositionen vorzuführen ermöglichen. Aber reizvoller dürfte es für jeden Schaffenden sein, seine Gestaltungen in endgültiger, unverderbbarer, seinem eigenen Willen entsprechender Fassung zu wissen, die überall vorzuführen ist. Das Lichtspiel dürfte im absoluten Film seine idealste Verkörperung finden, jenes Lichtspiel, das Licht durch bewegte Farben und Formen reizvoll für das Auge so organisiert, wie seither für das Ohr die Töne gestaltet sind.

IV

DER ABSOLUTE FILM

Die Tafelbildmalerei besann sich auf ihre Aufgaben der Darstellung. Zugleich entwickelte sich zu eigener Selbständigkeit die abstrakte Malerei. Sie arbeitete sich durch alle Hemmungen der Tradition, der Umwelt, durch Mißverständnisse und Anfeindungen hindurch. Sie hat die Verbindung zu ältesten urtümlichen Gestaltungsidealen der Menschheit wiedergefunden. Sie hat die Formungsmöglichkeiten mit reinen Farben und absoluten Formen und ihren Verhältnissen aufgezeigt. Sie hat die Freude an dieser Wiederentdeckung ausgekostet in vielen abstrakten Gestaltungen. Sie hat vergeblich versucht, mit diesen Formen- und Farbenharmonien auch fließende Melodien zu schaffen. Sie hat sich immer mehr nach wirklicher Bewegung in ihren Bildern gesehnt.

Bewegungsspiele zu erfinden, ist im Feuerwerk und im Tanz trotz der Bindungen an die Naturkräfte und den Leib zu einer hohen Kultur gebracht. Immer wieder hat man versucht, auch die Bewegungen frei und ungebunden zu gestalten. Man hat seit Jahrhunderten Farbenklaviere und alle möglichen komplizierten Apparaturen gebaut. Die Erfahrung von Jahrtausenden und die Experimente der Jahrhunderte sind soweit gediehen, daß die Verwirklichung freier absoluter Bewegungsspiele nur der nächste Schritt war.

Die bildenden Künste, vor allem die Malerei, und die Bewegungskünste, vor allem der Tanz, sind die Paten dieser neuen Kunst, des absoluten Films.

Der Film hat schon in der kurzen Zeit seines Bestehens eine ähnliche Entwicklung durchgemacht, wie die darstellende Malerei mit ihrer langen Vergangenheit. Zunächst nur Bericht in einfachen Zeichen, nur die Absicht, in verständlichen Zeichen etwas auszusagen, zu erzählen, entdeckte man in der Malerei mehr und mehr, daß man Bestimmteres auch in ganz besonderer Weise darstellen konnte, die Erscheinungen bewußt betonend, steigernd, in bestimmten Verhältnissen, in Hell und Dunkel, eigenmächtig erfindend und schöpferisch gestaltend. Das Bildwerk erhielt eine bedeutende, ausdrucksvolle Form, die ihm sein Schöpfer nach Können und Absicht aufzwang. Die Erscheinungen, Farben und Formen und ihre Verhältnisse wurden über ihre sachliche Bedeutung hinaus wirksam gesteigert und schön gestaltet, bis sich schließlich die Absicht guter Darstellung klar schied von der neuen absoluten Malerei, die nur mit reinen Farben und Formen gestalten will. Diese Scheidung vollzog sich schon bald auch im Film, der so die lange Geschichte der Kunst in seiner eigenen kurzen Entwicklung an sich selbst wiederholte: Zuerst nur Wiedergabe von Bewegungsvorgängen der Wirklichkeit, die überall ursprünglich-naives Erstaunen und Freude darüber auslöste, daß die Wiedergabe gelungen war; dann fanden die Filmhersteller in Theater und Literatur ein riesiges Material vorgeformter, vorgedachter Bewegungsereignisse, die verlockend einfach zu reproduzieren waren; erst allmählich entdeckte man, daß man die Bewegungen auch eigenmächtig erfinden und in bewußt geformten Filmbildern besonders eindrucksvoll gestalten konnte.

Die Entwicklung des Films brachte so mehr und mehr die Entdeckung seiner eigengesetzlichen Möglichkeiten.[33] Hand in Hand mit der ständigen Erfahrung des Filmschaffens in aller Welt ermög-

lichte die bewußte Erarbeitung dieser filmischen Gestaltungsgesetze immer neue Leistungen, die in einzelnen guten, wie auch in manchen Einzelheiten der vielen anderen durchschnittlichen Filme doch allmählich eine allgemeinere Kenntnis filmischer Gestaltungsprinzipien und Formbegriffe bewirkten. Man erwartet heute selbst im Publikum überall, daß die Filme in jeder Beziehung zu mindest filmisch gut gestaltet sind. Ein gewisser technischer Standard durch die entsprechende Handhabung der technischen Mittel gilt dabei nur als selbstverständlich. Die Ansprüche beziehen sich viel mehr heute auf die eigentliche künstlerische Formung, — von dem bedeutenden Gegenstand, den jede wirkliche künstlerische Leistung von Dauer voraussetzt, ist an dieser Stelle nicht weiter zu reden. Aber man verlangt auch von den vielen einfachen Unterhaltungsstücken, daß sie wenigstens technisch und formal gut sind.

Wie die Malerei sich heute zu einer neuen guten Darstellungskunst bekennt, bereichert um vielfache Erfahrungen, entlastet zugleich von den vielen Aufgaben einfacher Wiedergabe und Berichte, die sie früher stets zu erfüllen hatte, die ihr heute weitgehend von der Photographie abgenommen wurden, nicht mehr verwirrt von den selbständig gewordenen Vertretern abstrakter Tendenzen, so auch sollte der Film zu seinen eigenen Aufgaben wirklich realistischer, dichterischer Gestaltung kommen, bereichert um die Erfahrungen seiner ganzen, wenn auch kurzen, so doch umfangreichen Geschichte, zugleich auch Aufgaben der Reportage erfüllend, einfache Unterhaltungen nach Bedarf und Billigkeit erzeugend, — aber auch der abstrakten Kunst muß er mit seinen eigenen Möglichkeiten zu weiterer Entwicklung helfen, indem er ihr die Bewegung gibt.

Bewegtes Licht ist das wesentliche Element, mit dem der Film gestaltet. Mit Licht wird das Objekt in Bewegung photographisch erfaßt und mit Licht in Bewegung wiedergegeben, mit ihm wird

dargestellt. Mit Licht und Bewegung kann auch selbst gestaltet werden.

Ein entscheidender Teil der künstlerischen Wirkung jeder Photographie beruht auf der bewußt gestaltenden Verwendung des Lichts im Bilde. Beim Film kommt die Bewegung hinzu, die in ihren vielfältigen Bedeutungsmöglichkeiten wie auch in ihren einfachen motorischen Reizen durch bewußte Führung sehr eindrucksvoll geformt werden kann. Ein großer Teil der Wirkung aller Filme beruht gerade auf der eigenartigen Ausdruckskraft und diesen einfachen Reizen der Bewegungen, dem Spiel der Lichter, dem Wechsel von Schwarz und Weiß. Das alles ist in den gewöhnlichen Filmen oft nur wenig beachtet. Selbst wenn diese Wirkungsmöglichkeiten bewußt angewandt und effektvoll gesteigert werden, wie das in jedem guten Film heute mehr oder minder geschieht, bleiben sie doch formale Begleiterscheinung der wirklichen Vorgänge und Dinge, im Dienste der Darstellung. Solche Reize verlockten geradezu auch zu freier, absoluter Formung. So tat der Film bereits von sich aus manche Schritte in das Gebiet abstrakter Kunst.

*

Es ist eines der Verdienste der französischen "Avantgarde", wie die jüngeren, unabhängig von der Filmindustrie auf eigene Faust experimentierenden Filmschaffenden nach 1920 bald allgemein genannt wurden, daß sie in ihren vielen Kurzfilmen mit Vorliebe gerade die Bewegungsmöglichkeiten, ihre Steigerungen, merkwürdige Uebergänge und Assoziationen, sowie Bedeutungsmöglichkeiten und formale Reize der Bildgestaltung auf mannigfache Weise ausprobierten. Beispiele hierfür sind "Entr' acte" und "Le Voyage Imaginaire" von René Clair, "Ballet Mécanique" von Fernand Léger, "Emak Bakia" und andere Filme von Man Ray, "Le Chien Andalou" von L. Bunuel, "Combat de Boxe" und "Impa-

tience" von dem Belgier Charles Dekeukelaire, "Die Brücke" von dem Holländer Joris Ivens und viele andere, von denen nur noch J. Renoir, A. Cavalcanti und E. Deslaw erwähnt seien, die sämtlich sehr eigenwillige, besondere Leistungen schufen.[34] Die hier gefundenen Gestaltungsmöglichkeiten wurden meistens von der Filmindustrie geradezu ausgebeutet, bald in normale Spielfilme übernommen und entsprechend abgewandelt. Manche dieser Künstler, die der Filmindustrie oft feindlich gegenüberstanden, sind später selbst erfolgreiche und geschätzte Regisseure geworden.

Daß im Film Bewegungen festzuhalten und wiederzugeben sind, reizte auch andere Bildschaffende, die in ihrem Werk Bewegungen gestalten wollten. So wurden Schattenspiele mit dem Film aufgenommen, freilich gleichzeitig alle trickmäßigen Möglichkeiten ausnutzend, auch bildmäßig durch differenziertere Hintergrundgestaltung bereichert, aber im Wesentlichen blieb es doch das alte Schattenspiel, das hier nur eine besondere Reproduktionsmöglichkeit fand. Jedoch haben diese Silhouettenspiele auch das Ihrige dazu beigetragen, vor allem durch ihre formalen Reize, die Lust an noch abstrakteren, eigentlich filmgemäßeren Spielen zu fördern. In dem großen Schattenspiel-Film "Prinz Achmed" von Lotte Reiniger steigerte sich das Spiel bisweilen zu besonders bewegten Szenen, vor allem zu einem Kampfgetümmel, das mit besonderen Lichteffekten und seinen mehr abstrakten Mitteln Walther Ruttmann gestaltete, so daß sich hier ein unmittelbarer Uebergang vom Schattenspiel zum eigentlichen Lichtspiel ergab.[35]

Einen weiteren Schritt zum absoluten Film taten bereits die immer mehr vervollkommneten Zeichenfilme.[36] Erst nur trickmäßig in Bewegung gesetzte Zeichnungen komisch-grotesker Art, die ihre Vorläufer in den Bilderreihen von Oberländer und Busch haben, entwickelten sich diese Geschichten immer mehr zu wahren Sammlungen aller möglichen Bewegungseffekte und unerhörter

Bildphantasien, stets jedoch eine Handlung gezeichneter Dinge wiedergebend. Aber diese Filme, oft sehr ungleichwertig in ihrer Art, ausgeführt von Stümpern und von genialen Erfindern, verwandten mit viel Geschick häufig schon stilisierende Formungen, kamen zu bewußt gesteigerten Schwarz-Weiß-Effekten und schließlich auch zu farbigen Bildwirkungen, die neue Gestaltungsmöglichkeiten auch absoluter Bewegungsspiele erschließen. Ansätze hierzu finden sich zahlreich, wenn auch diese vorwiegend amerikanischen Zeichengrotesken stets bei ihren phantastisch gesteigerten, aber realen Bedeutungen bleiben. Die neuen Möglichkeiten, heute mit Farben mehr oder minder frei auch malerisch zu gestalten, werden überall in Trickfilmateliers, meistens im Dienste der Reklame, mit Eifer versucht.

Es ist wohl typisch für deutsche Art, daß bereits gedanklich die Grundzüge einer abstrakten Filmkunst niedergelegt wurden, bevor noch die ersten Versuche solcher Gestaltungen ausgeführt waren. In einem größeren Aufsatz über "Expressionismus und Bühnenkunst" im Jahre 1916 übernimmt Bernhard Diebold die verdienstvolle Arbeit, Begriffe zu klären, um hierdurch einer in heftige Auseinandersetzungen geratenen Zeit zur Erkenntnis der Gestaltungsmöglichkeiten zu helfen, die den einzelnen Künsten gemäß sind.[37] In diesem Zusammenhang weist er dem Film als neue Aufgabe die Gestaltung abstrakter Bewegungen zu, die ihm jetzt möglich sei, die Darstellung eines Tanzes der Ornamente. Eduard Hanslick nannte 1853 bereits in seinem Buch "Vom musikalisch Schönen" Musikeindrücke lebendig gewordene Ornamente und schilderte, wie sich in Linienspielen und Arabesken Bewegungsformen der Tonkunst sichtbar verkörpern.[38] Vor ihm hat Novalis in ganz ähnlichen Wendungen schon gesprochen. Er nennt die Ornamentik eigentliche sichtbare Musik.[39] Ihre Worte sind geradezu Beschreibungen schon des absoluten Films, der erst im Kommen war. Schon in den statischen Gestaltungen der Ornamentik wurden abstrakte

Bewegungsspiele gesehen, wieviel mehr noch müßte die wirkliche Bewegung abstrakter Linien und Formen ihnen echte, lebendige Augenmusik sein!

Es waren Maler, die, ohne von diesen Gedanken der Theoretiker zu wissen, im Jahre 1919 erstmals den Versuch machten, die abstrakten Gestaltungen ihrer Bilder auch in Bewegung zu übertragen, die eigene Mittel hierfür ersannen, technisch und auch in den Formen sehr verschieden. In München war es der Maler Walther Ruttmann, in Berlin der hier lebende Schwede Viking Eggeling, beide ziemlich gleichzeitig, ebenfalls ohne voneinander zu wissen. In Frankfurt kam der Konstruktionszeichner Oskar Fischinger zunächst durch die Beschäftigung mit literarischen Arbeiten zur abstrakten Darstellung rhythmischer Zusammenhänge von Dichtungen, in denen er versuchte, Bewegungsabläufe, Gedankenführung und Stimmungsentwicklungen in Liniengebilden zu veranschaulichen. Sehr bald ging er dazu über, in abstrakten Bildern auch eigene Gestaltungen zu schaffen.

Die ersten absoluten Filme waren auf zeichnerischem Wege hergestellt, indem Phase für Phase, Moment für Moment einzeln gezeichnet und aus einer großen Anzahl solcher einzelnen Aufnahmen schließlich nach genauen Tempoberechnungen die einheitliche Bewegung zusammengesetzt wurde. Dieses war eine sehr mühsame und langwierige Arbeit. Da es sich eigentlich nur darum handelt, rhythmisch bewegte Formen- und Farbengestaltungen wiederzugeben, so kann dies ganz ähnlich geschehen, wie in der abstrakten Photographie. Mit den freien Kompositionsmöglichkeiten des Lichts werden je nach Thema und Motiv auf der lichtempfindlichen Schicht des Filmbandes rhythmische Bewegungen komponiert, die bei der Projektion des Films auf der Wand als einheitlich organisierter Bewegungsverlauf erscheinen.

Die Photographie braucht nämlich nicht lediglich im Dienste einer naturgetreuen Wiedergabe von Gegenständen zu stehen, braucht nicht nur ein Sichtbarkeitsprotokoll der Wirklichkeit zu geben, sondern man kann auch die eigenartigen Wirkungen des Lichts auf eine lichtempfindliche Schicht zu neuen eigenartigen Kompositionen gebrauchen, die durch ihre besonderen Reize, durch die Aufteilung der Fläche, durch die Wirkungen des Schwarz-Weiß, in scharfen oder grenzlosen Stufungen und schließlich auch der Farben, sich als ganz neue und fruchtbare Gestaltungsweisen darbieten. Das Licht ist hier ein neues Mittel zu abstrakten Kompositionen. Man kann die Kamera und ihre Mittel, Licht und Lichtempfindlichkeit benutzen, um auch auf diese Weise "Lichtbilder" zu schaffen, wie man sie will. Es ist auch möglich, ganz ohne Kamera zu arbeiten, die Uebertragungsarbeit der Linse ganz auszuschalten und lediglich durch Einwirkungen des bewußt dirigierten Lichts auf die lichtempfindliche Schicht des Papiers, der Platte, des Films zu gestalten. Der Künstler muß selbst am besten wissen, wie er seine Absichten mit den Mitteln, welche die Technik ihm bietet, verwirklicht, wie er derartige Lichtwirkungen und Farbenkompositionen erzeugt; wenn er das Licht beherrscht, wird er es zu besonders reizvollen Wirkungen bringen können. Was der Amerikaner Man Ray in Paris an solchen Gestaltungen schuf, auch einige Arbeiten von L. Moholy-Nagy vom Bauhaus in Weimar zeigen es.[40] Es sind dies statische, bildmäßige Kompositionen, ähnlich wie die abstrakten Gestaltungen mancher Maler, nur mit anderen Mitteln ausgeführt. Man kann, da dasselbe auch im Film möglich ist, aus solchen Gestaltungen hier ein neues Leben bewegter Formen, rhythmisch organisierter Farben erwecken. Durch die Aufnahme solcher oder ähnlicher Lichtwirkungen auf den Filmstreifen wären die Reize dieser Gestaltungen in ihren Bewegungsabläufen vielfältig zu steigern und in bewußter Führung dichterische Spiele abstrakter Formen und Farben zu erreichen. Freilich würde solche Organisierung der Bewegungen nur durch eine bewußte Führung

des Rhythmus und durch motivische Abwandlung in freier Weise nur nach den eigenen Absichten und Ideen des Schaffenden wirklich künstlerisch sein. Erst durch die bewußte Gestaltung und Führung würden solche Bewegungen zu eindringlicher Wirkung kommen. Zufällige Effekte und Bewegungen können zwar reizvoll sein, jedoch liegt in jeder Zufälligkeit ein höchst unkünstlerisches Moment.

Nachdem Fischinger in Frankfurt Ruttmann durch die Vorführung seines ersten absoluten Films, den Ruttmann Photodram Nr. 1 nannte, im Jahre 1919 kennen lernte, entwarf Fischinger eine Apparatur, welche die mühselige zeichnerische Herstellung der Filme, wie Ruttmann sie bis dahin betrieb, vereinfachen sollte. Fischinger meldete diesen Apparat zum Patent an und verkaufte an Ruttmann die Benutzungsrechte. Nach genauen Ueberlegungen wurden hier plastische bunte Wachskörper, die den beabsichtigten Bewegungsabläufen in ihren Umrissen entsprechend nachgeformt waren, in eine umgebende, andersfarbige Wachsmasse eingeschmolzen. Die mit einem rotierenden Messer abgeschnittenen Schnittflächen ergaben dann die einzelnen Momentbilder des beabsichtigten Bewegungsverlaufs. Messer und Bildkamera waren nun gekoppelt, so daß der Bewegungsvorgang automatisch im Film fixiert werden konnte: die Bildkamera nahm nach jedem millimeterdünnen neuen Abschnitt die Fläche mit den sich wandelnden Formen als neues Momentbild auf. Mit diesem Apparat ist viel experimentiert, er hat viel Aerger gemacht, aber wirklich befriedigende Ergebnisse, die theoretisch möglich sein mußten, wurden nicht erzielt. Als Fischinger sich dann bald selbst ganz auf die Arbeit an solchen abstrakten Gestaltungen umstellte, entwickelte er manche anderen Methoden, wie denn jeder dieser Künstler stets sehr viele Versuche anstellte und seine eigenen Tricks erfand, die zum Teil ängstlich gehütet wurden.

Die technischen Mittel, die Methoden sind schließlich gleichgültig, wenn nur die beabsichtigte Wirkung erreicht wird. Die meisten der abstrakten Bewegungsspiele sind jedoch einfach Moment für Moment durch Zeichnung hergestellt; entsprechend der Filmnorm werden dabei je Sekunde 24 einzelne Momentbilder geschaffen, aus denen sich dann der Bewegungsverlauf zusammensetzt. Die Länge der einzelnen Filme ist sehr verschieden. Die ersten Filme waren nur kurz; sie dauerten kaum mehr als 2—5 Minuten, hatten demnach aber doch die große Anzahl von etwa 3—7000 Einzelbildern, die im wesentlichen handwerklich hergestellt wurden. Viele dieser Leistungen sind so mühsam und langwierig, besonders in bestimmten Effekten, auszuführen gewesen, daß ein geradezu besessener Wille dazu gehörte, um dennoch diese Pionierarbeiten zu leisten.

Ruttmann's Filme, die er weiterhin Opus 2, 3 und 4 nannte, zeigten schon große Fortschritte. Handelte es sich bei seinen ersten Arbeiten mehr darum, mit abstrakten Formen ein wirkliches Geschehen zu versinnbilden, so daß den Bewegungen der Formen ein bestimmter, gedachter Vorgang zugrundelag, der in einer mehr stilisierenden Feierlichkeit der Bewegungen wiedergegeben wurde und unmittelbar Assoziationen im Zuschauer auslösen mußte, so will Ruttmann in den späteren Filmen in freierer Weise durch die Bewegungen, durch die Formen, durch die Organisation des Lichts selbst nach eigenen freien Motiven unmittelbar auf uns einwirken und durch den Verlauf der Bewegungen, durch ihre Eigenart selbst uns ergreifen.[41]

Der erste und einzige Film von Eggeling, ebenfalls von starker künstlerischer Eigenart und Wirkung, ist im Prinzip mit den Ruttmann'schen Arbeiten gleich, jedoch in seiner Ausführung weit von diesen verschieden, wie eben zwei künstlerische Persönlich-

keiten stets voneinander sich unterscheiden. Eggeling konnte seine vielen Pläne und Absichten nicht mehr verwirklichen. Er starb im Mai 1925. So blieb der eine Film, den er herstellte, nur ein erster Versuch, aber als solcher wohlgelungen und wertvoll, ja in seiner Weise auch künstlerisch vollendet. Aber man merkt doch, daß diese Verwirklichung erst nach langen theoretischen Ueberlegungen, fast mit wissenschaftlicher Exaktheit und errechneter Konstruktion ausgeführt worden ist, so daß man bei diesem Film mehr die Theorie als die eigene künstlerische Kraft empfindet. Es ist sehr zu bedauern, daß Eggeling seine genialen Ideen nicht mehr in anderen Werken zur Ausführung bringen konnte. Er hinterließ mancherlei Aufzeichnungen über seine Absichten und Ueberlegungen. Dieser Nachlaß, den ich einsehen konnte, ist ein wertvolles Dokument der ernsten, gewissenhaften Gedankengänge, welche den Künstler zu seinen Ansichten über die Kunst und zu seinen schöpferischen neuen Versuchen gebracht haben.

Die Art der Mittel bei Eggeling ist anders. Während bei Ruttmann, vor allem in den ersten Filmen, wechselnde, sich wandelnde, lebendige, fast organische Körperformen erscheinen, benutzt Eggeling als Mittel der Darstellung der rhythmischen Bewegungen Linien, die einander zugeordnet sich zusammenbewegen und zusammenspielen. Es sind reizvolle Bewegungen mehr dekorativer Linien. Seine "Symphonie diagonale" erhält so in der Tat einen stark ornamentalen Charakter. Und da Eggeling zugleich ganz auf die Tiefendimension verzichtet und seine Linien lediglich in Diagonalrichtung innerhalb einer Fläche zusammenklingen läßt, wird dieser Eindruck hierdurch noch erhöht. Eggeling erreicht jedoch auf diese Weise ganz eigene, aber andersartige Wirkungen, die gerade durch die reizvollen Kompositionen dieser völlig unwirklichen, sehr zarten, abstrakten Linien und ihres Spiels hervorgerufen werden und irgendwie an hohe Geigentöne erinnern.

Fischinger hat sich weniger mit theoretischen Untersuchungen befaßt, sondern jahrelang, allerdings sehr zurückgezogen, praktische Arbeit geleistet, erst in München und später in Berlin. Er beschäftigte sich zunächst mit allen möglichen Strömungsvorgängen, Fließen von Wasser, von verschiedenartigen Flüssigkeiten ineinander. Er kam sehr bald dazu, diese elementaren Bewegungserscheinungen zwar sehr interessant und reizvoll zu finden, aber ungeeignet, um mit ihnen künstlerisch zu gestalten, weil sie nicht formbar sind. Er schuf daher ebenfalls graphische Gebilde, Linien und Flächen, in vielfachen Variationen, die er allein für seine abstrakten Filme verwandte, in bewußter Führung bestimmter Motive und in konsequent geleiteten Bewegungsfolgen. In der phantasievollen Erfindung dieser Gestaltungen und in der technischen Realisierung seiner Vorstellungen übertraf er bald alle anderen bei weitem. Er entwickelte eine Menge eigener Tricks, die ihm eine exakte, mathematisch prägnante Wiedergabe ermöglichten. Er nannte seine Arbeiten "Studien" und wollte sie nur als solche gewertet wissen, in der Hoffnung auf die Möglichkeit, größere, vollkommenere Kompositionen später einmal zu schaffen. Jede neue Arbeit brachte eine Fülle weiterer Bewegungseinfälle, die hier erprobt wurden. Die graphischen Gebilde, diese Linien und Flächenvariationen und schließlich auch körperhafte Formen, hatten als solche zwar auch ihre formalen Reize, aber eigentlich als Formen keine besonderen Eigenwerte; sie waren vielmehr hier fast nur noch Träger von Bewegungsvorgängen. Entscheidend, wenigstens dominierend war die Bewegung selbst, die sich in diesen Lichtgebilden auf dem schwarzen Grund ausspielte. Anlaß zu diesen optischen Bewegungsvorgängen waren für Fischinger stets akustische Bewegungen, die ihm einzelne Musikstücke lieferten.[42] Deren Bewegungsabläufe, ihre Rhythmen veranschaulichte er so auf seine eigene Weise. Wichtiger auch als die akustische Instrumentation der einzelnen Tonstücke, die sich in den Gebilden, in der Art der Formen, allerdings ebenfalls irgendwie wiederspiegelt, war ihm stets die Bewegung selbst, die er optisch gestalten konnte. Die hörbaren Formen der Musik waren für ihn eigentlich immer

nur der Anlaß zu solchen gleichzeitig sichtbaren Bewegungstänzen seiner Lichtgebilde.

Auch einige andere Künstler beschäftigen sich noch mit diesen neuen Möglichkeiten. Hans Richter, ein Freund von Eggeling, verwandte bislang vor allem sich wandelnde größere und kleinere Flächen, Rechtecke und Quadrate, die er in wechselndem Hell und Dunkel schneller und langsamer Bewegung anordnete. Er kam über formale Flächenwirkungen kaum hinaus. Bruno Wiehr schuf 1929 einen kleinen, sehr buntfarbigen Film, den er "Formspiel" nannte. Der Film enthält gute Ansätze, aber Wiehr hat diese Arbeit später nicht weitergeführt. Auch der Musiker Hans Erdmann beschäftigte sich in Zusammenarbeit mit dem Maler Ernst Klauß mit Entwürfen für abstrakte Filmgestaltungen, die er selbst zugleich stark assoziativ ausdeutete.[43] Gelegentlich wird auch der russische Maler Baranow-Rossiné und der Amerikaner Sheeler als Schöpfer solcher Lichtspiele erwähnt,[44] und in England Francis Bruguiere und Oswell Blakeston. Ihre Filme aber wurden bei uns noch nicht gezeigt. Auch über abstrakte Filme in Japan wird gelegentlich berichtet, und zwar mit ganz besonderer Anerkennung.[45] Gerade in Japan hatten Fischinger's Filme besonderen Erfolg, wie japanische Aufsätze, Zuschriften und Besuche von dort zeigten.

Fischinger ging mit seinen Gestaltungsmöglichkeiten weit über alle anderen hinaus. Seine Formen erhielten eine wunderbare Weichheit in ihren Umrissen oder auch eine klare Bestimmtheit, wie er es wollte. Diese Formen bewegten sich zugleich in allen Richtungen, nicht mehr nur in der Fläche der Bildwand, vielmehr wurde der schwarze Grund ein geradezu unendlicher Raum, der sich ohne Uebergang vor dem Zuschauer in dem dunklen Zuschauerraum auftat. In diesem unbegrenzten, unendlichen Raum erscheinen diese Lichtgebilde völlig schwerelos schwebend, nur dirigiert, vielfältig gelenkt nach ihnen willkürlich gegebenen Impulsen, in einem ihnen aufgezwungenen rhythmischen Spiel. Diese einzigartigen optischen

Eindrücke, die Fischinger erzielte, steigerte er noch weiter durch eine bewußte Schnitt-Technik, indem er die Lichtgebilde auch in Weit- und Nahaufnahmen zeigte, Gesamtbilder und Großaufnahmen in den Bewegungsverlauf geradezu spielfilmdramaturgisch bewußt einordnete und damit nicht nur die Bewegungsspiele seiner Figuren einfach zeigte, sondern sie in ihren Wirkungsmöglichkeiten gliederte und suggestiv steigerte. So sind in diesen "Studien" von Fischinger eine Fülle neuer Gestaltungsformen erarbeitet, die zu neuen Spielen mit diesen Formen bereitstehen, nach mühseliger Pionierarbeit in langen Jahren. Bernhard Diebold gab durch sein teilnehmendes Interesse und durch die ständige Ermunterung aus seinen theoretischen Erkenntnissen Fischinger sozusagen das gute Gewissen, um sich diesen Arbeiten nicht nur mit aller Lust und Hingabe zu widmen, sondern um auch trotz aller Mißverständnisse und Enttäuschungen bei ihnen auszuhalten.[46]

Wenn man diese Lichtspiele sieht, erlebt man sogleich unmittelbar, daß es sich um etwas ganz Neues handelt. Das statische Tafelbild ist stets Ruhe, Sein. Hier ist Fluß, Bewegung, Werden, Vergehen. Bei einem statischen Bilde ist jeder Bewegungseindruck das Ergebnis von Vorstellungen und Assoziationen, die durch das Bild in uns veranlaßt werden. Die imaginären Bewegungsmomente eines Bildes lassen erst nach und nach durch die Betrachtung Bewegungsvorstellungen und auch Bewegungsgefühle in uns aufsteigen, die in ihrer Intensität stets sehr verschieden sind; sie können sich sogar steigern bis zu einem gewissen Grad anschaulicher, imaginärer Lebendigkeit. Ganz anders beim Lichtspiel. Die Bewegungen sind wirklich. Sie vollziehen sich nicht in unserer Vorstellung. Sie sind so wirklich, daß sie uns selbst durch ihre Reize und ihren Schwung mitreißen. Wir sehen sie durch unser Auge; durch diesen Sinn nehmen wir sie wahr; aber durch dieses Sehen werden zugleich in uns die verschiedenartigsten inneren Bewegungsgefühle ausgelöst, so daß wir innerlich bewegt und im ganzen Komplex unseres Tastsinnes und in allen unseren Bewegungsempfindungen eigenartig miterregt und mitgetrieben werden.

Vielleicht ist gerade das für uns der Hauptreiz aller Bewegungsmotive der Musik sowohl wie beim Betrachten und auch beim eigenen Ausführen des Tanzes, wie auch bei diesen Farben und Formenspielen. Das Miterleben und innere Nachfühlen aller dieser Bewegungsmotive, die Eindruckskraft und Suggestivität der Bewegungen sind gerade deshalb für uns von so starkem Reiz, weil unser ganzes Innere gleichsam selbst in rhythmischen Schwung und rhythmische Bewegung gerät, die uns irgendwie wohlgefällt und durch ihre Reize besondere Lust bereitet.

Freilich liegt es wie in der Musik so auch hier an der Genialität des Künstlers, wie er durch seine Bewegungen der farbigen Formen, die wir durch unser Auge sehen, unsere innerlichen Bewegungen führt und wie er mit ihnen zu spielen versteht. Gewiß wird auch diese neue Kunst ihre eigenen Talente und Begabungen wecken; ja sie hat schon heute ihre eigenen Künstler.

Zweifellos gibt es Augenmenschen, die auf Formen und Farben in besonderer Weise reagieren, für welche diese Reize also von besonderer Eindruckskraft und damit von besonderem Wert für ihr sensitives Erleben sind. Aber diese Kunst ist durchaus nicht nur einigen Menschen als eigenwertiger, neuer ästhetischer Genuß vorbehalten. Nicht erst durch eine besonders starke optische Veranlagung wird das rechte Verständnis dieser Lichtspiele möglich, sondern es scheint, als ob diese Kunst so allgemeinen menschlichen Grundeigenschaften physischer und seelischer Konstitution entspräche, daß sie von gleicher, gemeinsamer und allgemeingültiger Wirksamkeit sein müßte wie die Musik. Das wird durch den allgemeinen Erfolg dieser Filme in allen möglichen Vorführungen in verschiedenen Orten und Ländern, vor völlig verschiedenartigem Publikum schon jetzt bestätigt.[47] Aber zweifellos gibt es, wie es musikalisch außerordentlich begabte Menschen gibt und auch solche, denen jegliches Verständnis für Musik abgeht, so auch Men-

schen, die durch besondere Veranlagung in hervorragender Weise als Künstler für diese neue Kunst gewissermaßen prädisponiert sind, und einzelne, die nichts davon verstehen wollen, weil sie es nicht können.

*

Es dürfte unmöglich sein, theoretisch den Reichtum an Gestaltungsmöglichkeiten auszuschöpfen, der hier dem Künstler zur Verfügung steht. Er ist wohl unendlich: Linien, Flächen und Körper jeder Art und Größe, Farben jeder Art, Bewegungen jeder Art und Richtung. Form, Farbe und Bewegung sind drei stets Veränderliche, von denen jede schon selbst eine Unmenge von Variationsmöglichkeiten hat. Selbst wenn man sich in den Formen auf einfachste mathematische Elemente, auf besondere Grundformen und Idealgebilde beschränkt, auf Linien und Kreise, Dreiecke, Quadrate und ihre Varianten, selbst wenn man die Farben auf einfaches Schwarz-Weiß beschränkt oder auch auf die Grundfarben irgendeiner der vielen möglichen Farbenskalen, wenn man sich also etwa auf die Ostwald'sche einigte,[48] selbst wenn man die Bewegungen in Richtung und Tempo auf einige bestimmte festlegt, etwa die idealen Bewegungsformen des menschlichen Körpers beim Tanz zugrundelegen würde, einschließlich der Möglichkeit, diese Bewegungen in einer besonderen Schrift, etwa der von Rudolf von Laban geschaffenen Tanzschrift,[49] genau auch auf dem Papier fixieren zu können, — die Kombinationsmöglichkeiten sind wahrhaft unerschöpflich, wie in der Musik schon die Kompositionsmöglichkeiten der acht Töne und ihrer instrumentalen Wiedergabe unendlich sind. Wilhelm Ostwald hat in seiner "Harmonie der Formen", in der er auch über abstrakte Formen- und Bewegungsspiele spricht,[50] allein für das gleichseitige Dreieck eine schon riesige Anzahl von Kombinationsmöglichkeiten aufgestellt, ohne je mit dieser einzigen Form eines idealen Sonderfalls zu Ende zu kommen.

Es ist dem Künstler überlassen, aus den unendlichen Möglichkeiten der Formen auszuwählen, um in der Weise, die er sich vorstellt, seine künstlerischen Absichten mit diesen Mitteln zu verwirklichen. Allein durch seine Kompositionen selbst wird er erweisen, in welcher Art und wie sehr die Bewegungen seiner abstrakten Formen auf uns wirken und was sie für uns bedeuten können.

Die bisherigen abstrakten Filme beschränkten sich sämtlich auf sehr wenige, klar erfaßbare Formgebilde, die zwar alle eigenartig, besonderen gestalterischen Absichten entsprungen, aber im Grunde sehr einfach und geradezu mathematisch primitiv oder auch ideal waren, wie man will. Wenn sie auch nicht immer den wenigen elementaren Formen der Schulmathematik entsprachen, so waren sie doch durchaus ideale, eigens erschaffene Formgebilde. Dabei geben gerade die eigenwilligen, mehr subjektiven Formen am ehesten Anlaß zu eigenartigen Assoziationen, da sie an organische, lebende Formen der Natur denken lassen, während die einfachen Grundformen des Euklid jeweils eine höchste Abstraktion bedeuten und als Bilder idealer Vollkommenheit lediglich schön, aber gerade dadurch besonders wirkungsvoll sind.

Es scheint, daß die für unsere Begriffe einfachen Formen wie Linien, Kreise, Quadrate und dergleichen durch ihre Eindeutigkeit leichter faßbar und eindrucksvoller sind, als "höhere", kompliziertere mathematische Gebilde wie etwa kristallinische oder ellipsoide Formen. In den Bewegungen scheint ferner das Spiel einfacher Beziehungen besonders erregend: gegenseitiges Sichnähern, Vereinigen, Abstoßen; in gleichen Abständen Sichbewegen, Sichvereinigen, Spalten und Vermehren. Dieses in ganz einfachen oder auch komplizierteren Rhythmen sich vollziehende Spiel, in Rhythmen, die wie bei allen Rhythmen im Fluß der Bewegung Hemmung und Ueberwindung, Anhalten und Vorstoßen bedeuten,[51] scheint uns Erlebnisse ganz eigener Art zu bereiten. Es ist, als ob hier in erfinderischem menschlichen Spiel kosmische Urerlebnisse nachzuempfinden sind. Was hier schöpferische Phantasie gestaltet und

nacherlebt, hat sein ideales Vorbild in Schöpfungen der Natur, die wir im Kleinsten wie im Größten, in Elektronen und Gestirnen, im Wachstum der Zellen und in allen Wellenbewegungen beobachten. In diesen Spielen kann sich die menschliche Phantasie selbst schöpferische Erlebnisse bereiten von unendlichem Reiz.

Der Künstler gestaltet nach eigenen Kräften Schöpfungsgedanken. Nach guter Auffassung der großen Philosophen ist der Mensch, jeder Mensch, selbst ein Schöpfer und nur deshalb fähig, die Schöpfung zu begreifen. In Uebereinstimmung mit Aristoteles erklärt Thomas von Aquin, daß die menschliche αἴσθησις ein λόγος ist.[52] Dasselbe erklärt in Uebereinstimmung mit "der alten jonischen Schule, welche mit so großer Bedeutsamkeit immer wiederholte, nur von Gleichem werde Gleiches erkannt",[53] auch Goethe, wenn er in diesem Zusammenhang die Gedanken Plotins[54] mit folgenden Worten wiedergibt:

"Wär' nicht das Auge sonnenhaft,
Wie könnten wir das Licht erblicken?
Lebt' nicht in uns des Gottes eigne Kraft,
Wie könnt' uns Göttliches entzücken?"

Gegenüber den "artes serviles", den darstellenden Künsten rechnet Thomas von Aquin die Musik und die Mathematik zu den "artes liberales".[55] Er würde wohl auch die neue absolute Filmkunst, die der Musik mit ihren schwerelosen Bewegungen und der Mathematik mit ihren abstrakten Formen so nahe verwandt ist, diesen freien, absoluten Künsten zurechnen. Mögen schöpferische Künstler mit diesen neuen Möglichkeiten gestalten, weil sie über eine "participatio quaedam divinae claritatis"[56] verfügen, mögen Zuschauer ihren Gefallen daran finden, weil sie an dieser göttlichen Klarheit ebenfalls ihren Anteil haben! "Das Leben der Götter ist Mathematik", sagte Novalis.[57] Die schöpferischen abstrakten Gestaltungen des Lichtspiels sind mit Recht schön zu nennen, wenn sie dem ebenfalls in sinnvollen Ordnungen denkenden Blick des selbstherrlichen Menschen gefallen.

Der Künstler mag nach seinen Kräften erfinden, der Zuschauer wird nach seinen Kräften erleben. Was macht es, wenn er anders erlebt, als es der Künstler gemeint hat! Es liegt an ihm selbst, erleben wir doch auch die Welt nur nach unserem Können, wenn wir den Schöpfungsgedanken nachspüren. Es ist ein Idealfall, wenn tüchtige Künstler eben so tüchtige Zuschauer finden. Der Künstler wird immer nur nach seinem Können gestalten und der Zuschauer immer nur nach seinem Können erleben. Die verschiedene Aufnahmefähigkeit des Verlaufs: das Tempo aller Bewegungen vom Moderato bis zum Fortissimo, solche Lebendigkeit und Kraft der Farben und Formen, ihre bewegungsreichen Reize und Beziehungen fesseln und erregen jeden Menschen wie in der Musik nach der Art seiner eigenen Veranlagung und Erlebnisfähigkeit.

Es ist der Sinn der abstrakten Formen- und Farbenspiele, durch Formen, die losgelöst von aller realistischen Bedeutungsgeladenheit, die lediglich als Formen schön sind, nur durch eine ihnen innewohnende Kraft der Farben und Verhältnisse, durch die eigene freie Weise rhythmischer Bewegungen uns zu erfreuen und zu beglücken, durch solche ganz freien und in ihrer Art vollkommenen Gestaltungen. Es ist gerade die Reinheit der Linien oder idealer mathematischer Figuren wie Dreiecke, Vierecke, Kreise, die durch ihre Ausgewogenheit und eine in ihnen ruhende Vollendung unser Auge, unser Empfinden erfreut. Wie diese Linien sich bewegen, sich fortentwickeln, rhythmisch ineinanderschwingen, wie diese Formen sich gestalten, sich ändern, sich gegeneinander bewegen, das ist es, was auf uns von höchstem Reiz ist.

Die Bewegung in diesen Spielen ist das Primäre. Von ihr aus und durch sie entsteht die eigentliche Gestaltung. Die rhythmische Organisation dieses Verlaufs, der Zusammenklang der Lichter, der Formen und Farben in den Motiven der Bewegung erst bewirkt diese eigenartigen Reize. Wie bei einem Liede der Liedtext im Grunde nur der Anlaß ist zum Singen, so auch ist hier der eigent-

liche Vorgang, das wirkliche optische Geschehnis, das wir wahrnehmen, nur etwas Sekundäres. Die Formen, die wir sehen, sind gleichsam nur die Träger vollkommener Bewegungen, die durch sie uns übermittelt werden, und eben diese Bewegungen selbst sind es, die mit allen ihren Möglichkeiten der rhythmischen Organisation des Schnell und Langsam, die anwachsend und abnehmend in ihren dramatischen Spannungen und Steigerungen, durch alle ihre Wirkungsmöglichkeiten uns erregen.

Es ist die Eigenheit dieser Kunst, daß die Farben und Formen, die in der realen Wirklichkeit stets nur an materielle Dinge gebunden sind, die als Farben und Formen nur durch diese Dinge existieren, an denen sie erscheinen, so daß sie gleichsam nur als äußere Form und Hülle den Dingen zum Dasein dienen, daß diese Formen hier absolut, ohne irgendwelche Bedeutung, ohne materielle Gebundenheit ein ganz freies Spiel treiben. Dieses Losgelöstsein aller Farben und Formen, die wir sehen, ist für uns etwas so unerhört Neues und Wunderbares, daß wir trotz der Reinheit und Abstraktheit dieser Formen nur zu leicht veranlaßt werden, an Dinge und Materielles zurückzudenken und dann selbst diese Formen mit irgendwelchem Sinn erfüllen. Obschon sie nichts sollen als nur durch ihre eigene mathematische Vollkommenheit und durch den Rhythmus ihrer Bewegungen schön sein und erfreuen, so können sie doch auch stets von Neuem eigenartige Ideen und Assoziationen veranlassen.

Bewegungen können auch gebunden sein an bestimmte Bedeutungen. Sie können Ausdruck sein für Gefühle, Stimmungen, Absichten; sie können symbolische Gesten sein: alles Erscheinungen, aus denen Ursache und Zweck zu erfahren sind. Zusammenhänge können so in Bewegungen mitteilbar werden, wie aus dem freien Tanzspiel, dem man Bedeutungen unterlegt, aus den Bewegungen, denen man bestimmten Ausdruck gibt, die Pantomime wird. Die Bewegungen sind nicht mehr absolut, wenn auch geistreich geformt und künstlerisch gestaltet. Aehnlich wie in dem Schattenspiel-Film "Prinz Achmed" übernahm Ruttmann auch bestimmte thematische

Steigerungen durch diese abstrakten Mittel in dem Film "Lebende Buddhas" von Paul Wegener. Auch der durch abstrakte Bewegungsformen dargestellte Traum vom Falken im Nibelungen-Film von Fritz Lang, den Ruttmann gestaltete, ist eigentlich nichts anderes als eine gleichsam praktische Verwendung der Ausdrucksmöglichkeiten dieser abstrakten bewegten Formen, die hier in einer ihrer Art nach vollendeten Weise zur Darstellung eines bestimmten Geschehnisses gebraucht werden. Solche Gebundenheit an einen gegebenen Stoff, an ein bestimmtes Motiv, wird jedoch diese Kunst nicht zu eigener Selbständigkeit sich entfalten lassen. Solche Anwendung wäre der Programm-Musik vergleichbar, die zwar in ihrer Art vollendet sein kann, aber eben doch nur ihre Mittel dazu benutzt, um in ihrer Weise nachzuahmen, zu illustrieren, Ausdrücke zu übersetzen, vielleicht zu steigern, — aber stets nur, um etwas ganz Bestimmtes programmatisch wiederzugeben, eine Musik, die trotz ihrer nur akustischen, undinglichen Mittel sehr gebunden sein kann in Schilderungen, Stimmungen, ja in sehr konkreten Klangmalereien, die in ihrer Deutlichkeit oft peinlich sind und desillusionierend.

Es ist eine merkwürdige Tatsache, daß diese abstrakten Lichtspiele uns ebenfalls geradezu zwingen können zu Assoziationen und traumhaften Vorstellungen. Von manchen Vorführungen dieser Filme wird berichtet, daß das Publikum, soweit es nicht durch die Fremdheit der Dinge überrascht, teilnahmslos und aus Mißverstehen auch ablehnend oder hilflos lächelnd diesen Filmen gegenüberstand, eigenartig bewegt gewesen sei, daß vielfach die Zuschauer eine gewisse Ergriffenheit zeigten oder sogar tiefe Bewegtheit und merkwürdige Erregung. In einigen Kritiken wurde sogar behauptet, daß die Filme Ruttmann's starke Assoziationen erotischer Art veranlaßt und dem Publikum scheinbar eigenartige Lustgefühle verursacht hätten.[58] Wohl eben solcher Wirkungen halber ist sogar einer dieser Filme von der Münchener Zensur für Jugendliche verboten worden.[59]

Es sind meistens Urbewegungen der Vereinigung und Spaltung, die uns immer wieder bestimmte Vorstellungen aufzwingen, die wir als geschöpfliche Wesen aus eigenen Erlebnissen und Erinnerungen heraus auch bei allen möglichen anderen Anlässen oft unvermittelt in mehr oder minder erregendem Maße wiederfinden können. Solcher Einbruch sinnlicher Assoziationen erfolgte auch in der abstrakten nordischen Ornamentik in einem gewissen Stadium ihrer Entwicklung, als sich das imitative Moment durchsetzte. Erst dienten die imitativen Anregungen nur dazu, diese sinnlichen Assoziationen entsprechend zu verdeutlichen, auch mehr und mehr zu steigern, und schließlich wurde es geradezu Thema, dieses "Zusammenprallen der leidenschaftlich bewegten Körper in wildem Kampfgetümmel oder ihre zweieinheitliche Vermischung. Die Entwicklung der Tierornamentik scheint weniger über das physiologische Wachstum dieser Tiere als über ihre Triebe und Leidenschaften zu berichten".[60] Das Ende dieser Kunst war nicht mehr weit.

Erst da wo diese abstrakten Lichtspiele wirklich zu eigener freier Gestaltung kommen, zu absoluten Bewegungsspielen reiner Formen und Farben, wird sich ihre ganze Schwungkraft und Eindringlichkeit und damit auch ihre ganze reizvolle und erfreuende Wirkung auf den Beschauer erweisen können.

Letzten Endes aber ist alles menschliche künstlerische Schaffen, so sehr es auch zum Absoluten strebt, doch stets irgendwie nicht nur zeitbedingt, sondern auch aus den tiefsten Quellen persönlicher Eigenart gespeist. Und mag auch der Künstler über tiefes Wissen und reiche menschliche Erfahrung oder außerordentliche künstlerische Kraft und Begabung verfügen, gerade alles dieses sind nur Eigenschaften der Eigenart seiner Persönlichkeit, einer eigenen Welt.

Man mag sehr wohl zum Absoluten streben, und es ist gewiß das eigene Vorrecht jeder Zeit und jedes Künstlers, seiner Anschauung gemäß in seiner Kunst zu gestalten und seine persönlichen Ideale

als einzig richtige und wahre zu proklamieren und an sie zu glauben. Aber dennoch kann es sein, daß es nicht nur Mitmenschen, sondern auch einer folgenden Zeit schon anmaßend scheint, wenn mit Emphase Absolutes gepredigt wird und dieses vermeintlich Absolute sich später doch nur als zeitbedingt oder begrenzt von der Unzulänglichkeit einer noch so genialen Persönlichkeit herausstellt. Viking Eggeling hat sehr recht, wenn er warnt, "Absolutes zu predigen und doch nur Bedingtes entstehen zu lassen".[61]

Wer an die Leistungen mancher vergangenen Zeiten denkt, mag die bescheidenen Ansätze des neuen schöpferischen Wollens in dieser Kunst des Lichtspiels nur gering achten. Es ist eine wichtige Aufgabe, diese Ansätze, und mögen sie nur erst zu "Studien" führen, zu hüten. Der gute Wille, die neuen technischen Mittel der Zeit auch einem sinnvollen Kunstschaffen dieser Zeit dienstbar zu machen, muß durch bewußtes Erarbeiten der Voraussetzungen und durch Klarstellen der idealen Ziele eines solchen Schaffens seine Rechtfertigung erhalten, um mit innerer Sicherheit auch einmal größere Leistungen vollbringen zu können. Wir dürfen in Gedanken nicht in der Vergangenheit allein verweilen und uns vor einer Gegenwart, die mit der Physik, ihrer Technik und ihren Maschinen die Naturkräfte mehr und mehr bezwingt, resigniert verschließen. Das künstlerische Schaffen, das unmittelbar der eigentlichen Natur des Menschen selbst dient, darf die neuen technischen Mittel nicht unbeachtet lassen. Wenn künstlerisches Schaffen heute berechtigt sein soll, muß es mit allen seinen Möglichkeiten den Menschen von heute dienen, die in dieser Gegenwart leben. Nur dann wird unsere Kunst wie jene Leistungen der Vergangenheit, die uns heute noch wertvoll sind, auch vor der Achtung der Zukunft bestehen.

*

Die Aeußerungen der zünftigen Filmindustrie über die neue Anwendung der Möglichkeiten des Films im absoluten Lichtspiel waren von Anfang an sehr ablehnend. Die beste und typischste ist immer noch dieses Poem aus dem Reichsfilmblatt vom Mai 1921:

"Siehst Du einen Film wo zeigen,
Wo sich Linien drehn im Reigen,
Wo der Flächen Farbenspiele
Tanzen hin und her gar viele,
Wo die Tricks, die altbewährt,
Ins Unendliche vermehrt,
Mit der Zeitlupe verbunden
Noch Verlängerung gefunden,
Dann hat er — so sei belehrt —
Einen absoluten Wert,
Allerdings für Künstler nur,
Von Geschäft ist keine Spur,
Und der Film drum absolut
Keinem von uns Abbruch tut."

Der Spielfilm hat sich zur Aufgabe gemacht, immer neue Erlebnisstoffe mehr sensualistischer Art dem Publikum darzubieten. Das Lichtspiel ist geistiger Art wie die Musik. Daß aber solche Lichtspiele nur für Künstler von Wert seien, ist ein großer Irrtum. Daß sie keine sensationellen Massenerfolge bringen, mag schon stimmen, — wie ja auch die hohe Musik immer und immer wieder nur ihre Triumphe feiert bei dem Publikum, das sie liebt.

V

FARBLICHT UND TON

Das Wesen der Farben, ihre Erscheinung und Wahrnehmung ist von jeher Gegenstand besonderer Forschung gewesen. Von verschiedenen Ausgangspunkten kommen die Erkenntnissuchenden in dieses geheimnisvolle Gebiet, in dem das Licht alle Farben enthält und die einzelnen Farben zugleich beherrscht. Wenn das Licht da ist und dem Auge alles klar macht, wissen wir aber dennoch auch heute noch nicht, was die Farben eigentlich sind und wie das Sehen der Farben wirklich geschieht. Die verschiedensten Theorien sind seit Jahrhunderten entwickelt und umstritten. Wenn das Licht nicht da ist, wenn es also dunkel ist, wissen wir, daß auch die Farben nicht da sind, wenigstens daß wir sie nicht sehen. Im Licht ändern sie sich stets. Im dunklen Lichtspielraum haben wir es übernommen, mit absoluten Licht- und Farbengestaltungen uns neue Erlebnisse zu schaffen.

Nehmen wir an, es würde gelingen, bestimmte, stets gleichbleibende Farben festzustellen und sich auf diese festen Farbwerte zu einigen, wäre sogleich die nächste Frage, in welcher Reihenfolge diese Farben als objektive, allgemein anerkannte, für den allgemeinen und ausschließlichen Gebrauch in einer Farbenskala festzulegen wären. Erst wenn das geschehen ist, könnte man von einer Farbenskala sprechen, die der Tonskala ähnlich ist.[62] Erst dann könnte man daran gehen, die Verhältnisse dieser Farben mit den

Verhältnissen der Töne zu vergleichen, ihre Wirkungsweisen zu messen und hiermit zu experimentieren. Immer wieder hat man im Laufe der Zeit Farbenskalen aufgestellt, immer wieder anders; und immer wieder hat man diese Farben der Tonskala zuordnen wollen, ebenso willkürlich. Immer wieder hat man an die Verwandtschaft von Farbe und Ton geglaubt,[63] aber jeder hat andere Farbenempfindungen bei einem gehörten Ton, oder umgekehrt bei einem Ton die Empfindung einer anderen Farbe; nicht zwei Individuen sollen hier gleich empfinden,[64] — wenn sie denn überhaupt solche gleichzeitigen Empfindungen von Ton und Farbe haben. Es ist ein merkwürdiges ständiges Bemühen, hier eine Verwandtschaft und Aehnlichkeit finden zu wollen, wo so viel allergrößte Verschiedenheit der Empfindungen herrscht. Möglich, daß nur die Empfindungen daran schuld sind.

Newton, auf den sich viele berufen, hat in seiner Optik lediglich vergleichsweise von einer Analogie der Farbenreihe des Prismas mit unserer Tonreihe gesprochen. Er selbst ist nicht weiter darauf eingegangen. Nur am Schluß der Optik wirft er noch die Frage auf, ob ein bestimmtes Verhältnis zwischen Licht- und Tonwellen gefunden werden könne, eine Frage, die noch eingehend zu prüfen er anderen überlassen müsse.[65] Dieser Frage hat sich Victor Goldschmidt in Heidelberg gewidmet, der eine Gleichung hierfür gefunden zu haben glaubt.[66] Demnach müßte es möglich werden, auf wissenschaftlichem Wege eine der Tonskala entsprechende Farbenskala zu schaffen, deren Harmonien übereinstimmen würden. Was dem allgemeinen Empfinden und dem künstlerischen Schaffen nicht gelang, obschon stets danach gestrebt und daran geglaubt wurde, müßte die Wissenschaft in diesem Falle leisten. Vielleicht wird es gelingen, eine solche Farbentonskala in einer langen Erziehungsarbeit auch von dem bislang so sehr verschiedenen menschlichen Empfinden als allgemeingültig und richtig anerkennen und gelten zu lassen.

*

Der bisherigen außerordentlichen Willkürlichkeit und großen Verschiedenheit aller Farbe-Ton-Zuordnungen, die sich nicht nur auf die Tonart und die Tonhöhe, sondern auch sogar auf die Instrumente erstrecken konnte, mit denen die Töne erzeugt werden, so daß jedem Instrument eine bestimmte Farbe anempfunden wurde, wie Joh. L. Hoffmann selbst in seinem Buch über die Farbenharmonie 1786 angibt,[67] steht eine besonders gepflegte und in sich entwickelte Farbenharmonie selbst gegenüber. Wenn auch immer wieder die Natur als Vorbild hierfür galt, auch Leonardo sieht im Regenbogen eine ideale Farbenharmonie,[68] so wurde doch in der Malerei stets sehr frei mit den Farben gestaltet. Entscheidend war gerade in der Farbgebung immer mehr als die Darstellung selbst die gute farbige Wirkung. Das Empfinden für die Harmonien der Farben ist allgemein.

Angesichts der Feststellung, daß es dagegen eine allgemeine Synästhesie von Farbe und Ton nicht gibt, mag besonders merkwürdig erscheinen, daß trotzdem eigentlich musikalische Begriffe im weiten Gebiet der Malerei stets mit Vorliebe schon durch die Jahrhunderte gebraucht werden. Schon dieser allgemeine Sprachgebrauch könnte dafür sprechen, daß sich hier weitgehend richtige allgemeine Empfindungen in der Sprache aussprechen, nach denen hier dennoch starke Farbe-Tonbeziehungen erlebt werden. Dem ist aber nicht so. Wenn man diesem Wortgebrauch nachgeht, merkt man sehr bald, daß diese Bezeichnungen nur als Analogien gebraucht werden; Begriffe, die im Gebiet der Musik gefunden und angewandt sind, werden in gleicher Weise für gleiche Tatsachen, Formen, Verhältnisse in der Malerei verwandt, weil hier eigene Bezeichnungen fehlen, die Analogie aber den Gebrauch sehr nahe legt. Es soll hiermit nie gesagt werden, daß hier Musik ist, sondern immer nur, daß es hier so ist wie in der Musik bei den Tönen. Aus

einer analogen Verwendung von Begriffen auf verhältnismäßig seltene Synästhesien schließen zu wollen, kann große Fehlschlüsse bewirken. Daß sich tatsächlich Synästhesien aus einem besonderen Sprachgebrauch erschließen lassen, ist trotzdem möglich, selbst wenn die Worte nicht in bewußter Absicht so gewählt sind, wie etwa bei E. T. A. Hoffmann,[69] der hierdurch seine eigenen synästhetischen Erlebnisse dichterisch schildern wollte.

Entscheidend ist wohl für den häufigen Gebrauch eigentlich tonkünstlerischer Begriffe im gesamten Gebiet der übrigen Künste die Tatsache, daß die Tonkunst jene Kunst ist, die sich am schnellsten und vollkommensten zu einer absoluten Höhe und gedanklichen Klarheit entwickelte, die abstrakte Formbegriffe in großer Zahl prägte. Diese überragende Entwicklung zum Absoluten ließ die anderen Künste weit hinter sich, so sehr sogar, daß der Begriff Musik, der ursprünglich die Gesamtheit musischer Leistungen umfaßte, nur noch für die Tonkunst galt, die so zur einzigen Musik wurde,[70] während die anderen Künste sich aus dinglicher Beladenheit, aus ihrer Gefangenschaft im Realismus nicht erheben konnten. Weil wir durch die Ausbildung der Musik und ihre besondere Pflege und Kultivierung gerade sie mit Worten konkret zu bezeichnen verstehen, so werden wir leicht verführt, Bezeichnungen, die der Tonkunst eigen sind, wegen der Aehnlichkeiten, wegen der analogen formalen Gestaltungsweisen aus der Tonkunst auch auf andere Gebiete des Schaffens zu übertragen trotz der materiellen Unterschiede. So übernehmen die anderen Künste, sobald sie sich zu größerer Differenziertheit emporentwickeln und zu ihrer Erkenntnis begriffliches Rüstzeug benötigt wird, die von der Musik vorgeprägten Formbegriffe, ganz allgemeine Begriffe wie Kompositionsbezeichnungen, Harmonie und dergleichen, schließlich auch speziellere, zunächst vergleichsweise, etwa wie Wölfflin von der Cantilene der Linie oder dem Belcanto der Umrisse spricht, dann aber auch allenthalben als endgültige Bezeichnungen.[71]

Es sind und bleiben aber verschiedene Dinge. Selbst restlose Parallelisierung wird wohl kaum jemals möglich sein. Und wenn man hier nur die Aehnlichkeiten und nicht die Unterschiede sieht, können auch hier solche Vergleiche leicht verwirren.

*

Daß Farben und Töne uns dennoch einander verwandt scheinen, ist nicht nur psychologisch bedingt durch einen inneren Zusammenhang und eine gewisse Gemeinsamkeit aller unserer Sinne, an die wohl stets geglaubt wurde, handelt es sich doch nur um verschiedene Organe eines einzigen Menschen, mit denen er eine einzige, einheitliche, aber sehr vielfältig in Erscheinung tretende Wirklichkeit wahrzunehmen hat. Es ist nicht nur eine bildliche Uebertragung, sondern tatsächlich in gleichen oder doch analogen Erscheinungen begründet, wenn wir Töne als hell oder dunkel bezeichnen, und Farben schreiend oder wohlklingend nennen, und man von Tonmalerei spricht.[72] Man hat versucht, eine weitgehende Parallelisierung und Vergleichung zwischen Tönen und Farben durchzuführen, oder anders ausgedrückt zwischen Schall- und Lichtwellen und ihren Wirkungen. Sei es auch nur rein empfindungsmäßig: durch die in gewissem Grade instinktmäßig richtige Reaktion äußert sich die Wirkung der Farben und Töne auf uns auch in diesen Wortbezeichnungen in einer gewissen Richtigkeit, die weitgehend durch die wissenschaftliche Forschung bestätigt wird. Nicht nur, daß die Wirkung von Farben und Tönen auf Wellen, wenn auch auf sehr verschiedenartige, zurückgeführt wird, sondern auch in den physiologischen Untersuchungen der Wahrnehmung durch Auge und Ohr ergeben sich Aehnlichkeiten und Zusammen-

hänge, die im Sprachgebrauch angedeutet sind. Wenn man den Hörvorgang physikalisch, den Sehvorgang aber chemikalisch nennen will infolge der andersartigen Umsetzung der Farbschwingungen auf der Retina, so ist das letzten Endes nur eine sehr grobe Unterscheidung, denn auch jeder chemische Prozeß ist, wie wir wissen, ein außerordentlich komplizierter, differenzierter, oft sehr schneller oder auch sehr langsamer Bewegungsvorgang. Vielleicht wird man eines Tages tatsächlich nachweisen, daß im Grunde Farbe und Ton soweit gleich, aber auch so verschiedenartig sind, wie die Gleichheit und die Verschiedenartigkeit unserer Organismen Auge und Ohr, die sich in wunderbarer Exaktheit auf Farbe und Ton eingestellt haben und sie in ihren differenzierten Funktionen in hohem Grade exakt wahrzunehmen vermögen.

Es braucht nicht gerade eine besondere Veranlagung zu sein, die es jemandem ermöglicht, Farben unmittelbar gleichsam zu hören, oder beim Hören von Tönen sogleich eine gewisse Wirkung zu empfinden, wie sie auch die Farben ausüben, und vielleicht sogar Töne sogleich gewissen Farben zuzuordnen und umgekehrt Farben den Tönen. Dieser Synopsismus ist jedem Menschen bis zu einem gewissen Grade, wenn auch in sehr verschiedener Art, mehr oder minder als natürliche Eigenschaft mitgegeben. Dieses Farbenhören kann nun durch Bewegungen, durch Veränderungen, durch das Fluten der Farben und des Lichts zu ganz besonderer Steigerung gebracht werden und legt einen direkten Vergleich mit den akustischen Gestaltungen der Musik sehr nahe. Vor allem sind es aber stets die Bewegungsvorstellungen, welche durch die Bewegungen der Farben oder der Töne hervorgerufen werden und die dazu verlocken, sie auch optisch wiederzugeben. Immer wieder finden sich Versuche, Erlebnisse der Musik in farbigen Formen und dem

Rhythmus von Linien in Bewegungsandeutungen und Verhältnissen als Bild wiederzugeben, die Musik selbst zu malen.[73] Eine gewisse innere Verwandtschaft dieser Bilder leuchtet ohne weiteres ein, sobald man sich in die Bilder vertieft oder sie sich erklären läßt, obschon solche farbige Wiedergabe durchaus aus persönlicher Anschauung des Darstellenden entspringt und im wesentlichen durch das eigene persönliche Erlebnis des Wiedergebenden bedingt ist. Bei derartigen Wiedergaben akustischer Eindrücke handelt es sich stets vor allem und in sehr betonter Weise um die Veranschaulichung der Bewegungsvorstellungen in entsprechenden Linien-, Spitzen- und Bogengebilden, in Konfigurationen, die eigentlich auch in Bewegung selbst gesehen werden wollen. Die Farbeindrücke sind ebenfalls in diesen statischen Bewegungsbildern ganz offenbar immer sehr subjektiv wiedergegeben, wenn auch die Farben in sich oft sehr bewußt differenzierte Abstufungen und durchaus harmonische Zusammenstellungen erhalten. Diese Subjektivität der Ausdeutung der musikalischen Eindrücke wird meistens auch noch dadurch besonders auffällig, daß sich sehr oft in diesen Bildern deutlich assoziative Motive breitmachen, die nur aus dem völlig subjektiven Empfinden des Wiedergebenden verständlich werden und für jeden Anderen geradezu peinlich sein können.

*

Die Anfänge der ersten abstrakten Filme waren allein als optische Bewegungsspiele gedacht. Ruttmann bezeichnete seine Filme als rhythmische Organisation der Zeit mit optischen Mitteln.[74] Auch Eggeling und Richter dachten ursprünglich an nur optische Bewegungsgestaltungen. Man wollte allein mit optischen Mitteln

höchste Eindrucksteigerung erreichen. Erst das rein optische Lichtspiel wollte man als wirklich absoluten Film gelten lassen, wie man in der Musik von einer absoluten Tonkunst sprach, wollte man jetzt eine Bewegungssymphonie des Optischen, Musik für das Auge. Während die Tonkunst rhythmisch organisierter Klang ist, sollte das Lichtspiel rhythmisch organisiertes Licht sein. Wie die Musik durch ihre eigenen akustischen Reize und ihre eigene Bewegung die Seele in ihren Bann zwingt, so auch das Lichtspiel durch seine eigenen optischen Möglichkeiten; durch die Führung der Motive, durch die Leitung der Melodien und durch die Eigenart unserer Aufnahmeweise ist es durchaus möglich, uns auch optisch, nur durch den Sinn unseres Auges immer neue Erlebnisse zu bereiten.

Gerade in der Abfolge eines motivisch bedingten Ganges liegt die eigenartige Wirksamkeit dieser Kunst. Es ist hierbei ganz ähnlich wie in der Musik. Wir nehmen die Klänge auf nicht als einzelne, isolierte Töne im jeweiligen augenblicklichen Moment des Anhörens, sondern als einheitliche Melodie, indem die Töne in der Erinnerung gleichsam in uns nachklingen, und indem wir mit der Reihe der bereits aufgenommenen Töne jeden neuen spontan verbinden. Der wirkliche Bewegungsverlauf der Töne wird uns so durch die Eigenart des menschlichen Verstehens als wirkliche Bewegung und einheitliche Melodie wahrnehmbar und innerlich erlebbar. So auch nehmen wir jede sichtbare Bewegung nicht nur als isolierte Momente auf, als welche uns das Lichtspiel sie tatsächlich vorführt, sondern wir reihen diese durch die Erinnerung wie eine Reihe melodischer Töne zu einer fortlaufenden Kette, zu einem Ganzen zusammen, so wie die Bewegung auch in der Wirklichkeit einheitlich sich vollzieht.

Aber erst die motivische Gliederung eines Gesamtverlaufs von Bewegungen bringt in uns das Ganze des Lichtspiels zu einem einheitlichen Bewegungszusammenhang. Wir nehmen die Bewegungen innerlich miterlebend von Anfang an auf, und gerade dadurch haben diese mannigfaltigen Bewegungen, durch die Fülle ihrer rhythmischen Motive, durch ihre Wiederholungen, die schließlich dann als geschlossene Gesamtheit thematisch zusammenklingen, für uns solche einheitliche, nachdrückliche und erfreuende Wirkung.

Unser Verstehen im Lichtspiel, konzentriert auf die reine Bewegung abstrakter Formen und Farben, erfolgt hier im Grunde genau so wie bei allen anderen einheitlichen Bewegungszusammenhängen. Solche Vielfältigkeit von Bewegungen in einer Einheit durch die Eigenart ihres Verlaufs für uns reizvoll gestaltet, finden wir in jeder Kunst, die irgendwie ordnet und rhythmisch gliedert, seien es sichtbare Bewegungen, Architektur, Bildwerke, Klänge oder auch Gedankenfolgen.[75]

*

Die eigenen Möglichkeiten des Lichtspiels sollten nach dem Willen ihrer Schöpfer sich zuerst selbst verwirklichen, lediglich durch das optische Spiel der Bewegungen. Man war sich nicht ganz klar darüber, ob man die an sich rein optisch gedachten Gestaltungen durch die Bindung an Akustisches nicht beeinträchtigen würde. Man glaubte, es sei ein Eingeständnis für eine gewisse Schwäche der Leistungen, wenn man die Tonkunst benötige, um diese Lichtspiele recht zur Wirkung zu bringen. Die neuen Gestaltungen erreichten zum Teil wirklich eine solche künstlerische Beherrschung dieser optischen Möglichkeiten des bewegten Lichts

durch die eigene Kraft der Bewegungen, daß sie von außerordentlichem Reiz waren. Eine ausdeutende klangliche Illustration oder auch eine Verstärkung des Rhythmus des Lichtspiels durch Tongestaltungen kann daher als unnötig oder auch sogar als störend empfunden werden.

Aber Ruttmann ging schon sehr bald dazu über, seine Filme zugleich auch akustisch wirken zu lassen und die Erlebbarkeit der Bewegungsfolgen durch gleichlaufende, wenn auch nicht gleichartige Tonfolgen zu steigern. Der Musiker Max Butting schuf hierfür entsprechende Kompositionen, die den Rhythmus des Films gleichsam unterstrichen und — im wörtlichen Sinne — betonten. Die Erfahrung, vor allem die Filme von Fischinger haben bewiesen, daß gerade in dieser Gleichzeitigkeit und dem Miteinander von Bild und Ton die vorgestellten, die dargestellten Bewegungsfolgen zu ganz besonderer Wirkung kommen.

Daß Ton und Bild für sich selbst ihre absoluten Wirkungsmöglichkeiten haben, war ja nichts Neues; höchstens die Tatsache war neu, daß man optisch Bewegungsvorstellungen mit abstrakten Mitteln, Farben und Formen auch in Bewegungen tatsächlich realisieren konnte, eine Schaffensmöglichkeit, die erst einmal ausgekostet werden mußte, aber ebensowenig je erschöpft wird, wie die Tonkunst erschöpft werden kann. Die vollendete Verbindung von absoluten Ton- und abstrakten Bildfolgen im gleichen Bewegungszusammenhang war dann das Außerordentliche und überraschend Neue.

Die Erlebnismöglichkeit wurde dadurch unerhört gefördert, daß nichts mehr dem Bewegungserlebnis hindernd im Wege stand, wie es die ungewöhnliche, absolute Stille beim Sehen der Bewegungsvorgänge oder die desillusionierende, realistische, umgebende Wirklichkeit beim Tonhören stets mit sich bringt, sondern daß hier eine höchste Konzentration in dem dunklen Lichtspielhaus allein auf

das Sehen und Hören dieser einzigen Vorgänge erfolgt, die in wunderbarer Weise zusammenklingen, sich ständig ergänzen, stützen, fördern und sich gegenseitig bis zur höchstmöglichen Wirksamkeit steigern.

Die Begriffe der Musik, die man in anderen Gebieten des Schaffens so vielfach verwendet, geben Vorstellungsbilder wieder. Die Vorstellung, die man von Tönen und Tonfolgen hat, findet man auch in optischen Gestaltungen verwirklicht. Anstatt diese gleichen Vorstellungsbilder sprachlich besonders zu bezeichnen und zu beschreiben, lag es für einen mit anderen Mitteln Darstellenden nahe, diese Vorstellungsbilder zeichnerisch wiederzugeben oder optische Vorstellungen auch in entsprechenden Tonfolgen.

Eigentlich ist die Tonschrift nichts anderes als eine Teil für Teil genau aufzeichnende Wiedergabe von Tonfolgen, die durch Uebereinkunft für die kundigen Leser verständlich ist und ihnen vorstellbare und danach realisierbare Tongebilde vermittelt. Statt dieser komplizierten Zeichenschrift werden durch die optisch gestaltende Wiedergabe die Vorstellungsbilder von Tonfolgen viel unmittelbarer, dem eigenen Eindruck entsprechender dargestellt, so unmittelbar, daß sie auch jedem Betrachter ohne weiteres aus der Art der Zeichnung verständlich werden.

Die Wahrnehmbarkeit wird dadurch noch gesteigert, ja geradezu eindeutig gemacht, daß optisches und akustisches Vorstellungsbild vom Bewegungsverlauf im absoluten Lichtspiel gleichzeitig als kongruent wiedergegeben wird, so daß die Bewegungsverläufe, die in der Tonfolge und in der Bildfolge getrennt wahrnehmbar sind, hier durch zwei Sinne gleichzeitig wahrnehmbare Bestimmtheit erhalten. Je einheitlicher und überzeugender die Darstellung dieser einen Bewegungsfolge in Bild und Ton wird, desto größer ist ihre Erlebbarkeit. Dabei braucht es nicht einmal eine stän-

dige, gleiche und stets parallele Bild- und Tonfolge zu sein, sondern beide können sich auch gegenseitig auf die verschiedenste Weise ergänzen, zusammengehen oder auch kontrapunktisch gegeneinanderstehen, um in einer höchst differenzierten Weise das eine Bewegungserlebnis durch die beiden Sinne Auge und Ohr, durch Bild- und Tonfolge zu schaffen, zu steigern und vielfältig zu variieren. Es liegt allein an der Erfindungs- und Darstellungsgabe des Künstlers, wie er jeweils auf seine eigene Weise seine Vorstellungsbilder optisch und akustisch darstellt, um sie erlebbar zu machen. Darin wird sich stets seine Persönlichkeit selbst entscheidend aussprechen. Für den Zuschauer ist es allein die Wahrnehmbarkeit der verschiedenen Bewegungsabläufe in einer geordneten Einheit, die durch das Bild und den Ton sozusagen zu einer überzeugenden Glaubwürdigkeit gesteigert ist, die ihm hier befriedigende Erlebnisse vermittelt.

Es ist durchaus der individuellen Gestaltungskraft des Künstlers überlassen, wie er in seiner Wiedergabe überzeugende Vorstellungsgebilde der Bild- und Tonfolgen schafft. Man wird beispielsweise die Gestaltungsformen von Fischinger, mit denen er vorhandene Tonfolgen optisch wiedergibt, durchaus individuell nennen, wie jede persönliche Darstellung. Ebenso wird jede derartige optische Gestaltung von einem Musiker in neuen Tongebilden individuell ausgedeutet und in eigenen Tonfolgen, in eigener Instrumentation wiedergegeben werden. In der Musikhochschule in Berlin wurde von Paul Hindemith ein Film von Fischinger, der nach einer anderen vorhandenen Musik geschaffen war, durch eine völlig neue Musik ausgedeutet.[76] Hindemith selbst schuf zwei verschiedene, aber dennoch völlig überzeugende, ja sogar besonders wirkungsvolle neue Kompositionen; auch jeder seiner Schüler, die sich an dieser Arbeit beteiligten, schuf ein durchaus individuelles, aber passendes Musikstück, das den Film sehr verschiedenartig, aber immer auch sehr wirkungsvoll erlebbar machte. Entscheidend war stets, daß

allein die Bewegungsabläufe, die rhythmische Gestaltung in den Bild- und Tonfolgen gleichartig organisiert waren, während Bild und Ton selbst sehr verschiedenartig sein konnten.

Dieser außerordentlich reizvolle Zusammenklang von Bild- und Tonfolgen in einem einheitlichen Bewegungsverlauf wurde von Fischinger immer mehr entwickelt. Sein Ziel wurde, nicht nur vorhandene Musikstücke in ihren Bewegungsreizen optisch zu illustrieren, sondern Hand in Hand mit neuen musikalischen Kompositionen gleichzeitig auch die optischen Kompositionen aus einem einheitlichen Vorstellungsbilde im Lichtspiel gemeinsam zu gestalten.

*

Als Chladni 1787 seine berühmten Klangfiguren entdeckte, hieß es allgemein: "Er läßt die Töne sehen".[77] In Wirklichkeit war es ihm nur gelungen, Wirkungen, die von Tonvibrationen erzeugt werden, zu zeigen. Wir haben heute andere sichtbare Wirkungen der Tonwellen, etwa die Wirkungen, die bei der Schallplattenaufzeichnung benutzt werden, oder die Wirkung der Tonwellen **auf** das Licht, die wir ebenfalls in der Aufnahme, etwa als Tonstreifen im Tonfilm, sehen können. Aber deren Sichtbarkeit ist für unser ästhetisches Empfinden gleichgültig, wir benutzen diese Wirkungen nur, um sie wieder zurückzuübersetzen in neue Tonwellen. Zwar können wir aus den Wirkungen der Tonwellen, aus diesen Aufzeichnungen mancherlei feststellen, etwa daß die Tonwellen alle sehr eigenartige, regelmäßige, bei besonderer Reinheit auch eigenartig mathematisch geformte Aufzeichnungen ergeben, wir können auch selbst diese und ähnliche Tonwirkungen zeichnerisch eigenmächtig gestalten und auf gleiche Weise in Tonwellen um-

setzen, wie die wirklichen Tonaufzeichnungen der Wellen selbst, wie es Pfenniger in München und auch Fischinger einmal eingehend versucht haben,[78] aber eigentlich bedeutungsvoll für unser sensitives Erleben sind und bleiben nur die wirklich tönenden Tongestaltungen selbst.

Es ist etwas ganz anderes, wenn wir die Bewegungsvorgänge in der Musik, die wir hören, auch in eigenen optischen Gestaltungsformen veranschaulichen. Hanslick nennt die Musik "tönend bewegte Form".[79] Schiller sagt: "Die Musik in ihrer höchsten Veredlung muß Gestalt werden, — die bildende Kunst in ihrer höchsten Vollendung muß Musik werden".[80] Im absoluten Lichtspiel veranschaulichen wir optisch die gleichen Vorstellungsgebilde, welche die tönend bewegte Form, welche die Bewegungsvorgänge der Musik in uns auslösen. Zugleich aber gestalten wir auch akustisch die gleichen Vorstellungsgebilde, die wir optisch als Bewegungsvorgänge dichterisch im Lichtspiel schaffen. Auge und Ohr erleben gleichzeitig im absoluten Licht-Ton-Spiel, sich gegenseitig tragend, steigernd, in eigenen Funktionsfreuden verschiedene Erscheinungen der gleichen Vorgänge, sehen und hören zugleich die vorgestellten, dargestellten Kompositionen eines ordnenden Geistes.

Ungeformte Tonfolgen sind keine Tonkunst, sondern nur Lärm und Geräusche. Es war daher ein großer Irrtum, ein Farbenklavier oder eine Farbenorgel nur als Erzeugungsinstrument für ungeformte Farbenfluten bauen zu wollen, und es ist sehr verständlich, daß man überall einem solchen Beginnen gegenüber skeptisch war, solange man nicht an die Möglichkeiten bewußt geformter Farbfiguren, konsequenter Entwicklungen und Bewegungsfolgen dachte.[81] Auch jeder Ton ist nur ein Etwas aus der möglichen Tonfülle, bestimmt durch Tonhöhe und Lautstärke, eingeordnet in die gestaltete Tonkonfiguration und mit ihr sich wandelnd. Wie die Töne ihre Form und ihren Bewegungsverlauf erhalten, so müssen

auch die Farben Form und Verlauf erhalten. Möglich vielleicht, daß Ton und Farbe auch in ihren einzelnen Potenzen übereinstimmende Formgebilde bekommen, die künstlerischer Instinkt vielleicht finden, wissenschaftliches Forschen vielleicht als übereinstimmend feststellen wird. Entscheidend für uns scheint viel mehr der eine organische Bewegungsverlauf, die tönend und zugleich sichtbar bewegte Form, die wir als Ganzes erleben. Dieses Ganze ist als wirkliches Bewegungsereignis für uns so reizvoll, daß wir dessen Erscheinungen, die wir etwa in der Instrumentation der Töne hören, oder die einzelnen mitwirkenden Farbenvariationen nur als zugehörig empfinden und nicht mehr besonders beachten. Viel wichtiger, eindringlicher, entscheidender ist die sichtbare, tönend bewegte Form selbst, die wir hier in einem unbegrenzten Raum als völlig schwerelos erleben: sie kommt und schwindet, ist stets wiederholbar, vereinigt sich als stets gegenwärtig mit allen anderen Formen zu wunderbaren Symphonien, — Formen ohne jede Schwere, ideale Gebilde von mathematischer Vollkommenheit.

Schon Castel sah die Verwirklichung seiner Vorstellungen schließlich nur in einer solchen "Suite der Elemente des Euklid",[82] und er begann mit seinem Farbenklavier, zu solchen sich wandelnden farbigen Formen zu kommen. Auch Joh. L. Hoffmann glaubte an die Möglichkeit einer Augenmusik nur, wenn es gelingen würde, den Farben Zeichnung zu erteilen, um mit diesen bewegten farbigen Formen symphonisch gestalten zu können. Auf den Erfinder, dem er ein goldenes Denkmal versprach,[83] wenn es ihm gelingen würde, bewegte, farbige, sich wandelnde Formen zu schaffen, hat er vergeblich gewartet.

Die Erfinder sind weiterhin tätig gewesen. Es wurden neue Konstruktionen geschaffen, mit denen schon beachtliche Erfolge erreicht sind. Möglich, daß eines Tages ein Instrument gebaut wird, das über alle Vorgänger hinausragt, das mit allen Farben, Formen

und Bewegungen ideale Lichtspiele ermöglicht und dem absoluten Film dann nur noch die Rolle zuweist, die heute in der Tonkunst etwa die Schallplatte spielt, lediglich eine Rolle als Lichtspielkonserve, wenn auch das Lichtspiel in technischer Vollendung konservierend.

Heute aber ist es der Film mit seinen eigenen Gestaltungsmöglichkeiten, durch die in unserer Zeit das Lichtspiel als lebendige optische Symphonie möglich wurde, und durch den Tonfilm gelang auch die innige Verbindung optischer und akustischer Gestaltung zu einem einheitlichen Erlebnis.

VI

NOTEN UND HINWEISE

[1] Schmarsow, August: "Rhythmus in menschlichen Raumgebilden", Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Stuttgart, XIV, 1920, S. 171; "Zur Lehre vom Rhythmus", ebenda XVI, 1921/22, S. 109.

[2] Es ist kaum mit Sicherheit zu ermitteln, wer das Wort "gefrorene Musik" oder ähnliche Wendungen zuerst ausgesprochen hat. Goethe sagt, daß ein edler Philosoph von der Baukunst als einer erstarrten Musik sprach. Siehe "Gespräche in Prosa, Verschiedenes Einzelne über die Kunst" und Eckermann, 23. März 1829. Hierauf verweist auch Schopenhauer in "Metaphysik der Musik", Buch 3, Kap. 39. Goethe soll Schelling gemeint haben, der in seiner "Vorlesung über Philosophie der Kunst" in Jena W.S. 1802/03 und in Würzburg W.S. 1804 05 diese Worte anwandte, wie Mackall in Euphorion XI, 1904, S. 103 ff. glaubhaft mitteilt. Walzel nennt in diesem Zusammenhang einen Brief von Wilhelm Schlegel an Goethe vom 10. Juni 1798, in dem er von Zelter in Berlin spricht, der Architekt und zugleich Musiker war und sich darüber beklagte, daß er nicht musikalisch bauen dürfe, aber forderte, daß man architektonisch komponiere; siehe Walzel, Oskar: "Wechselseitige Erhellung der Künste", Berlin, 1917 (Vortrag der Kantgesellschaft). — Ueber die Aufnahme dieses Gedankens bei Madame de Staël und seine mehrfache Wiederkehr, vor allem bei Byron, siehe Siebold, Erika v.: "Synaesthesien in der englischen Dichtung des 19. Jahrhunderts" in Englische Studien, Bd. 53, Leipzig, 1919, S. 262 ff. S. a. S. 66, 87,94. — Friedrich Ohse verweist mich auf eine Stelle bei Rabelais, Buch IV, Kap. 56, erschienen 1552, in deutscher Uebersetzung durch Dr. Eckstein, Hamburg 1785/87. Hier ist die Rede von gefrorenen Worten, gefrorener Orgelmusik, Lärm und Getön, die in diesem Zustande als merkwürdige Formen in bunten Farben angetroffen werden.

[3] Haeckel, Ernst: "Kunstformen der Natur", Leipzig, 1899—1904; "Die Natur als Künstlerin", Berlin, 1913; "Kristallseelen", Leipzig, 1917. — Blossfeldt, Karl: "Urformen der Kunst", Berlin, 1928.

[4] Semper, Gottfried: "Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten", München, 1878 (Bd. 1, S. XXIV). — Schmarsow, August, und Ehlotzky, Fritz: "Die reine Form in der Ornamentik aller Künste", Z. f. Aesth., XVI, 1921/22, S. 491. — Schmarsow, August: "Zur Lehre vom Ornament", ebenda, S. 511. — Scheltema, F. Adama van: "Die altnordische Kunst", Berlin, 1923; "Ornamentik" in Eberts Reallexikon der Vorgeschichte, Bd. 9, Berlin, 1927; "Ornament und Träger", Z. f. Aesth. XIX, 1925, S. 88. — Verworn, Max: "Die Anfänge der Kunst", Jena, 1909.

[5] Britsch, Gustav: "Theorie der bildenden Kunst" (Herausgegeben von Egon Kornmann), München, 1930. — Britsch sagt, Kunst ist erklären, nicht abbilden. Abbilden heißt das Problem noch einmal stellen, erklären heißt ein Urteil über das Problem geben. Indem also der Künstler erklärt, darstellt, verwirklicht er Denkmöglichkeiten über Gesichtssinneserlebnisse. Dieses Verwirklichen in irgendeinem Material ist nicht Abbild, sondern Sinnbild. Es ist ein erklärendes Darstellen, um vom Künstler Beurteiltes, um das vom Künstler Gemeinte dem Betrachter zur Nachbeurteilung zu ermöglichen. — Im gleichen Sinne sagt Schiller: "Wir verlassen ein schönes Bildwerk mit aufgewecktem Verstand. Die Ursache ist, weil auch das trefflichste Bildwerk, und dieses vielleicht am meisten, durch die Bestimmtheit seines Begriffs an die ernste Wissenschaft grenzt." Schiller, Aesthetische Erziehung, 22. Brief (Ausgabe von K. Goedeke, Stuttgart, 1871, Bd. 10, S. 351, Z. 1—5; hier aus dem Zusammenhang zitiert). — "Die Sprache der gestalteten Form zu verstehen bedeutet die Kunst erleben" (Kornmann, S. 117; siehe Anmerkung 71).

[6] Wölfflin, Heinrich: "Kunstgeschichtliche Grundbegriffe", München, 1915. — In diesem Zusammenhang sei erwähnt, daß die Bühnenzeitschrift Die Scene (Berlin, VI, S. 183) gegenüber dem Expressionismus ausdrücklich auf Wölfflins Kunstgeschichtliche Grundbegriffe sich 1916 berief und erklärte, daß hierauf zur Erkenntnis der Ausdrucksmöglichkeit auch in der Schauspielkunst als auf das Grundlegendste und Fruchtbarste immer wieder hingewiesen werden müsse, — ein Beweis dafür, wie auch in den Auseinandersetzungen um das Theater kunstgeschichtliches Wissen als notwendig angesehen wurde, um eine sichere Führung zu gewährleisten.

[7] Eine zusammenfassende Bilanz der Entwicklungstendenzen der modernen Kunst, zugleich ein ernsthafter Versuch, mit den Erfahrungen von heute durch Analyse und intellektuelle Durchdringung wieder objektive Begriffe des künstlerischen Schaffens selbst zu erarbeiten, ist das Werk von Ozenfant, Amédée: "Art", Paris, 1929; Uebersetzung unter dem Titel: "Leben und Gestaltung", Potsdam, 1931. — Die Entwicklung am Beispiel einer einzelnen Künstlerpersönlichkeit schildert u. a. Meier-

Graefe, Julius: "Paul Cézanne", München, 1923. — Ein bemerkenswerter Aufsatz von Friedrich Ohse: "Die Malerei der Gegenwart" in Volksfreund, Braunschweig, 28./29. Mai 1925.

[8] Waetzold, Wilhelm: "Die Grundkräfte des Expressionismus", Z. f. Aesth., XXV, 1931, S. 119.

[9] Kandinsky, Wassily: "Ueber das Geistige in der Kunst", München, 1912, S. 33. — Zehder, Hugo: "Wassily Kandinsky", Dresden, 1920. — Kandinsky, Wassily: "Punkt und Linie zur Fläche", München, 1926.

[10] Böhme, Fritz: "Der musiklose Tanz", Z. f. Aesth., XIX, 1925. — Laban, Rudolf von: "Der Tanz als Eigenkunst", ebenda, XIX, 1925. — Böhme, Fritz: "Der Tanz der Zukunft", München, 1926. — Laban, Rudolf von: "Die Welt des Tänzers", Stuttgart, 1920.

[11] Bie, Oskar: "Fest der Elemente", Berlin, 1906. — Brock, A. St. H.: "Pyrotechnics", London, 1922 (Geschichte des Feuerwerks mit größerem Literaturverzeichnis).

[12] Für die Farbenspiele des "Château d'eau" wurde eine eigene, komplizierte Apparatur geschaffen, die ähnlich wie eine Orgel zu bedienen war und alle gewünschten Variationen der Farben und der Wassermengen ermöglichte. Allabendlich fanden drei Vorführungen von je 20 Minuten Dauer statt, in denen immer wieder neue Improvisationen vorgeführt wurden.

Noch größere Ueberraschung und allergrößte Anziehungskraft bewirkte der "Salle des glaces ou des illusions", der in aller Heimlichkeit, selbst ohne Wissen der Ausstellungsleitung, von einigen begeisterten Elektrikern unter Leitung von Eugène Hénard geschaffen wurde. Die in diesem phantastischen Riesenraum eines märchenhaften arabischen Feenpalastes stattfindenden Schauspiele wurden geradezu Licht- und Farbenorgien, zu denen sich das Publikum in großen Scharen drängte.

Ausführliche Berichte bei Picard, Alfred: "Exposition universelle internationale de 1900. Rapport général administratif et technique", Paris, 1903. Ueber "Château d'eau" s. Bd. III, S. 34 f, insbesondere S. 44 f; über "Salle des glaces ou des illusions" s. ebenda, Kap. XVIII, S. 50 f, insbesondere S. 63.

[13] P. Louis-Bertrand Castel S. J. (1688—1757), der sich vor allem mit der Farbforschung und ihren praktischen Ergebnissen, z. B. für die Färberei beschäftigte, schrieb: "L'optique des couleurs", Paris, 1740. Ins Deutsche übersetzt: "Farbenoptik", Halle, 1747. — Lehrmeister für Castel, insbesondere Anreger für seine Farbenmusik war sein deutscher Ordensbruder Athanasius Kircher (geb. 1601 in Geisa in der Rhön, gest. 1680 in Rom), dessen Bücher "Ars magna lucis et umbrae" (1646) und "Musurgia" er studierte und auf den er sich gelegentlich auch berief. An dessen Versuchen und Apparaturen arbeitete er weiter. Kircher wiederum ist an-

geregt durch die Experimente des Giambattista della Porta (1538—1615), der als erster die "camera obscura" mit einer Linse versah und somit den Grund legte zu der von Kircher gebauten "laterna magica", dem Stammgerät aller Projectionsapparate.

[14] Telemann, Georg Philipp: "Beschreibung einer die Augen zugleich belustigenden Orgel oder Clavicymbels, welches der Pater Castel zu Paris erfunden", Hamburg, 1739. Abgedruckt auch in Castel: "Farbenoptik", Paris, 1740, und Halle, 1747.

[15] Hoffmann, Johann Leonhard: "Versuch einer Geschichte der Farbenharmonie mit Erläuterungen aus der Tonkunst", Halle, 1786.

[16] Goethe: "Zur Farbenlehre", Ausgabe Weimar, 1890, II. Abt., Bd. 1—5.

[17] Nur einige Namen von Forschern seien in diesem Zusammenhang genannt, auf deren Ergebnissen ein großer Teil unserer heutigen Naturwissenschaft und unserer Technik aufbaut: Huygens, Euler, Purkinje, Fresnel, Joh. Müller, Young, Helmholtz u. v. a.

[18] Dieser Brief Philipp Otto Runge's vom 3. Juli 1806 aus Wolgast an Goethe ist abgedruckt als Zugabe zur Farbenlehre (o. a. O. Bd. 1, S. 360 ff.). Der Brief befindet sich im Goethe-Archiv. — Später erschien über diese Fragen auch ein eigenes Buch von Ph. O. Runge: "Die Farben-Kugel", Hamburg, 1810.

[19] Vor allem sei hingewiesen auf Novalis, Tieck, Hoffmann, Wackenroder, Jean Paul. Besondere Untersuchungen hierüber: Steinert, Walter: "Ludwig Tieck und das Farbenempfinden der romantischen Dichtung", Dortmund, 1910. — Margis, Paul: "Die Synaesthesien bei E. T. A. Hoffmann", Z. f. Aesth., V. 1910, S. 91. — Eine umfangreiche Materialsammlung, zugleich aus der deutschen und französischen Dichtung, legt Erika von Siebold vor in ihrer Dissertation: "Synaesthesien in der englischen Dichtung des 19. Jahrhunderts", Englische Studien, Leipzig, 1919, Bd. 53.

Auch Adalbert Stifter ist in diesem Zusammenhang zu nennen. Er schreibt in der "Wiener Zeitschrift" 1842 über "Die Sonnenfinsternis am 8. Juli 1842" am Schluß: "Könnte man nicht auch durch Gleichzeitigkeit und Aufeinanderfolge von Lichtern und Farben ebenso gut eine Musik für das Auge wie durch Töne für das Ohr ersinnen? Bisher waren Licht und Farbe nicht selbständig verwendet, sondern nur an Zeichnung haftend; denn Feuerwerke, Transparente, Beleuchtungen sind doch nur noch zu rohe Anfänge jener Lichtmusik, als daß man sie erwähnen könnte. Sollte nicht durch ein Ganzes von Lichtakkorden und Melodien ebenso ein Gewaltiges, Erschütterndes angeregt werden können, wie durch Töne? Wenigstens könnte ich keine Symphonie, Oratorium oder dergleichen nennen, das eine so hehre Musik war als jene, die während der zwei Minuten mit Licht und Farbe an dem Himmel war, und hat sie auch nicht den Eindruck ganz allein gemacht, so war sie doch ein Teil davon." (Insel-Ausgabe, Bd. 5, S. 747; s. a. "Abdias".)

[20] Brewster, David: "Treatise on the Kaleidoskope", Edinburgh, 1819; erweiterte zweite Ausgabe London, 1858.

[21] Rimington, Alexander Wallace: "Colour-Music, The art of mobile colour", London, 1911.

[22] Sabanejew, L.: "Prometheus von Skrjabin" in "Der Blaue Reiter", herausgegeben von Franz Marc und Wassily Kandinsky, München, 1912, S. 57.

[23] Bemmann, Johannes: "Die Bühnenbeleuchtung vom geistlichen Spiel bis zur frühen Oper", Dissertation, Leipzig, 1933.

[24] Appia, Adolphe: "Die Musik und die Inscenierung", München, 1899. — Macgowan, Kenneth: "The theatre of tomorrow", London, 1923.

[25] Craig, Edward Gordon: "Towards a new theatre", London, 1913. — Derselbe: "Ueber Bühnenausstattung" in "Kunst und Künstler", Almanach, Berlin, 1909, S. 59. — Eine gute Schilderung über die Ausstattung von Ibsen's "Rosmersholm" mit Eleonora Duse durch Gordon Craig in Florenz 1906 gibt Jsadora Duncan in ihren "Memoiren", Leipzig, 1928, Kap. XXIII, S. 197 ff.

[26] Fischel, Oskar: "Das moderne Bühnenbild", Berlin, 1923. — Moussinac, Léon: "Tendances nouvelles du théatre", Paris, 1931.

[27] Näheres über Wilfred und Lovstrom und ihre Instrumente bei Klein, Adrian Bernard: "Colour-Music, the art of light", London, 1926. Dieses Buch enthält eine umfangreiche Materialsammlung, Abdrucke der Patentschriften, Abbildungen und den Versuch eines Literaturverzeichnisses.

[28] Nach einem Bericht der Neuen Züricher Zeitung, der abgedruckt ist im Mittag, Düsseldorf, 8. April 1927.

[29] Siehe den Aufsatz von László in Die Musik, Juni 1925, S. 681. — Er schrieb auch ein Buch, das oberflächlich und wenig informiert ist, László, A.: "Die Farblichtmusik", Leipzig, 1925. — Kompositionen für Klavier und Farblicht von ihm erschienen bei Breitkopf und Härtel, Leipzig (E. B. 5296/98), 1925, mit farbigen Abbildungen der Entwürfe für die Diapositive von Matthias Holl.

[30] Sommer, Otto: "Farblichtmusik" in Neueste Nachrichten, Braunschweig, 28. Juni 1925; Graef, Otto A.: "Farblichtmusik" und "Zur Kritik der Farblichtmusik" in Hellweg, Essen-Ruhr, V, 1925, Heft 22 und 37, im Anschluß an Vorführungen auf dem Deutschen Tonkünstlerfest Kiel Juni 1925. — Siehe auch die Berichte über den 1. Farbe-Ton-Kongreß in Hamburg, März 1927, u. a. in Die Musikwelt, Hamburg, VII, 1927, Heft 4.

[31] Eine eigene Forschungsstätte wurde unter Leitung von Georg Anschütz an der Universität Hamburg geschaffen. Hier fanden 1927 und 1930 Farbe-Ton-Kongresse statt, die neben einer Fülle von Material zugleich durch die verschiedene Herkunft der Kongressteilnehmer die verschiedenartigsten Gesichtspunkte ergaben, unter denen man sich heute mit diesen Aufgaben beschäftigt. Siehe: "Bericht über den 1. Kongreß für Farbe-Ton-Forschung 2.—5. März 1927" von Rolf Grundner, Hamburg, 1930, und "Bericht über den 2. Farbe-Ton-Kongreß 1.—5. Oktober 1930" in "Farbe-Ton-Forschungen" Bd. III, Hamburg, 1931. — Siehe auch folgende Spezialliteratur: Anschütz, Georg: "Untersuchungen über komplexe musikalische Synopsie" (mit Bildtafeln von Toneindrücken), Leipzig, 1926; Anschütz, Georg: "Kurze Einführung in die Farbe-Ton-Forschung", Leipzig, 1927; Anschütz, Georg: "Farbe-Ton-Forschungen", Bd. I, Leipzig, 1927; Bd. II ist noch nicht erschienen; "Das Farbe-Ton-Problem im psychischen Gesamtbereich", Halle, 1929. — Mahling, Friedrich: "Zur Geschichte des Problems wechselseitiger Beziehungen zwischen Ton und Farbe", Dissertation, Berlin, 1923; s. a. Jahrbuch der Philosophischen Fakultät Berlin 1922/23; Mahling, Friedrich: "Das Problem der 'audition colorée'", Leipzig, 1926. Die Arbeiten von Mahling enthalten zugleich ein erstes Literaturverzeichnis. — Argelander, Anneliese: "Das Farbenhören und der synaesthetische Faktor der Wahrnehmung", Jena, 1927 (ebenfalls mit Literaturverzeichnis). — Die Spezialliteratur über die Farbe-Ton-Beziehungen wird zur Zeit mit etwa 650 Nennungen angegeben; s. Anschütz: "Kurze Einführung", S. 4. —

Kurz vor Abschluß der vorliegenden Neubearbeitung meiner Abhandlung über das Lichtspiel lernte ich Friedrich Ohse kennen, der schon seit langen Jahren, jedoch in großer Zurückgezogenheit, an diesen Aufgaben arbeitet. Neben einem Spezialstudium auch der physiologisch-medicinischen Fragen hat er sich vor allem der Geschichte der Farblichtprobleme gewidmet und bereits 1925 in einem größeren Aufsatz eine geschichtliche Darstellung mit vielen wichtigen Hinweisen gegeben; s. "Probleme der Farblichtspielkunst" von F. O. in Wissenschaftliche Beilage der Braunschweigischen Landeszeitung 21. Dezember 1925. — Ich hatte auch Gelegenheit, eine größere Abhandlung "Zur Geschichte der Lichtkunst" von Friedrich Ohse zu lesen, die er März 1935 in Verbindung mit einem Unterstützungsantrag zur Fortsetzung seiner Arbeiten dem Propagandaministerium in Berlin einreichte. Das von Ohse erarbeitete, zum großen Teil noch unbekannte Material wird eine umfassende Geschichte der Farbe-Licht-Forschung und der Farblichtkunst ergeben, mit umfangreichen Quellennachweisen und einem vollständigen Literaturverzeichnis. Ohse ist zugleich als Maler tätig und beschäftigt sich auch mit zahlreichen praktischen Versuchen, insbesondere mit dem Bau eines neuen Farblicht-Musikinstruments.

[32] Ludwig Hirschfeld-Mack führte seine "Reflektorischen Farblichtspiele" auf dem 1. Farbe-Ton-Kongreß in Hamburg, März 1927, vor. Näheres über diese Spiele in den Kongreßberichten, sowie mit Notenangaben bei Moholy-Nagy, L.: "Malerei, Photographie, Film", München, 1925.

[33] Aufsätze hierzu vom Verfasser selbst u. a. folgende: "Kino" Hochland, München, XXI, 1923/24, Heft 12; "Bilddichtung", Filmtechnik, Halle, 1926, Heft 25; "Formgesetze und Filmgestaltung", Reichsfilmblatt, Berlin, 1927, Nr. 15; "Triumph der Kamera", Filmtechnik, Halle, 1927, Heft 7; "Film und Kameramann", Germania, Berlin, 1930, Nr. 156 u. 160.

[34] Ueber diese Avantgarde berichtet Fred Zinnemann in Filmtechnik, Halle, 1929, Heft 11 und 13. — Einige Angaben hierüber und über Anfänge des absoluten Films auch in dem Buch von Kurtz, Rudolf: "Expressionismus und Film", Berlin, 1926, und in einem Aufsatz von Kalbus, Oskar: "Expressionismus und Film" in der Zeitschrift "Erwachen", München, 1928 (Sonderheft: Die Zukunft des Films), S. 251 ff. Dieser Aufsatz macht, obschon er zum Teil Sätze und Angaben aus der Dissertation des Verfassers benutzt, ebensowenig wie das Buch von Kurtz eine begriffliche Trennung zwischen expressionistischen Tendenzen und absoluten Gestaltungsprinzipien, wodurch große Verwirrung entsteht. Der zeitbedingte malerische oder literarische "Expressionismus" mit seinen Absichten der Darstellung ist etwas völlig Anderes als das seit Jahrhunderten erstrebte absolute Lichtspiel. Die eigentliche Avantgarde hat selbst wohl nie an "Expressionismus" gedacht, sondern stets nur echten, richtigen, wirkungsvollen Film gewollt, durch seine realistischen und durch seine absoluten Gestaltungsmöglichkeiten.

[35] Bericht hierüber in einem Aufsatz des Verfassers: "Der Silhouettenfilm" in Rhein-Mainische Volkszeitung, Frankfurt, 1926, Nr. 233, und Frankfurter Zeitung, 1926, Nr. 685.

[36] Lutz, E. G.: "Animated Cartoons", übertragen, bearbeitet und erweitert von Wolter, Konrad: "Der gezeichnete Film", Halle, 1929.

[37] Diebold, Bernhard: "Expressionismus und Bühnenkunst" in Die Scene, Berlin, VI, 1916, Heft 9; ein weiterer sehr instruktiver Aufsatz aus den Auseinandersetzungen jener Zeit von Diebold: "Expressionismus und Kino" in Neue Züricher Zeitung, 1916, Nr. 1453, 1459, 1466. — Offenbar ohne Kenntnis der Vorgänger und ohne Wissen von den verschiedenen praktischen Versuchen erschien ein bemerkenswerter Aufsatz von Bau, Karl: "Bildmusik" in Kölnische Zeitung, 24. Oktober 1920.

[38] Hanslick, Eduard: "Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst". Erschienen 1854, 7. Auflage, Leipzig 1885, S. 66: "Wir erblicken geschwungene Linien, hier sanft sich neigend, dort kühn emporstrebend, sich findend und loslassend, in kleinen und großen Bogen correspondierend, scheinbar incommensurabel, doch immer wohlgegliedert, überall ein Gegen- oder Seitenstück begrüßend, eine Sammlung kleiner Einzelheiten und doch ein Ganzes. Denken wir uns nun eine Arabeske nicht tot und ruhend, sondern in fortwährender Selbstbildung vor unsern Augen entstehend. Wie die starken und feinen Linien einander verfolgen, aus kleiner Biegung zu prächtiger Höhe sich heben, dann wieder senken, sich erweitern, zusammenziehen und in sin-

nigem Wechsel von Ruhe und Anspannung das Auge stets neu überraschen! Da wird das Bild schon höher und würdiger. Denken wir uns vollends diese lebendige Arabeske als tätige Ausströmung eines künstlerischen Geistes, der die ganze Fülle seiner Phantasie unablässig in die Adern dieser Bewegung ergießt, — wird dieser Eindruck dem musikalischen nicht einigermaßen nahekommend sein?"

[39] Novalis: "Die eigentliche sichtbare Musik sind die Arabesken, Muster, Ornamente etc." Schriften. Ausgabe Paul Kluckhohn, Leipzig, 1928, Bd. III, S. 287.

[40] Moholy-Nagy, L.: "Malerei, Photographie, Film", München, 1925.

[41] Berichte über die ersten Vorführungen der Filme Ruttmann's von Bernhard Diebold: "Eine neue Kunst, Die Augenmusik des Films", Frankfurter Zeitung, Januar 1919 (über die Uraufführung von "Photodram Nr. 1" im UT.-Lichtspielhaus Schwan in Frankfurt); "Der gemalte Film", Frankfurter Zeitung, 1. Februar 1920 (über die Vorführung von Opus 2 in Frankfurt); "Film und Kunst", Frankfurter Zeitung, 7. September 1920. — Ferner erschien ein Aufsatz über die Möglichkeiten des Films von Bernhard Diebold: "Film als Kunst?" in Der Ostwart, Breslau, I, 1924 25, Heft 6 7, S. 253 ff. — Ein Bericht des Verfassers selbst: "Das Lichtspiel" in Filmtechnik, Halle, 1926, Heft 14.

[42] Die von Fischinger verwandten Musikstücke sind nach seinem ersten, noch stummen Film "Tanzende Linien" für die einzelnen Studien, die er herausbrachte, nach seinen eigenen Angaben folgende: Studie 2 Spanischer Foxtrott "Vayaveronikas", Studie 3 Ungarischer Foxtrott "Vinka" von Will Coste, Studie 4 English Waltz "Auf Wiedersehen" von Mischa Spoliansky, Studie 5 Amerikanischer Foxtrott "I've never smile a like yours" von Jolnson, Studie 6 Spanischer Foxtrott "Los verderones" von Guerrero, Studie 7 Ungarischer Tanz Nr. 5 von J. Brahms, Studie 8 "Zauberlehrling" von P. Ducas, Studie 9 Ungarischer Tanz Nr. 6 von J. Brahms, Studie 10 Ballettmusik aus "Aida" von Verdi, Studie 11 Menuett aus dem Divertimento in D-dur von Mozart, Studie 12 "Lichtertanz der Bräute" von Rubinstein. Ferner entstanden "Koloraturen" zu einem Liede von Gitta Alpar, die farbigen Filme "Kreise" zu Teilen aus Venusberg von Wagner und Sigurd von Grieg und "Komposition in Blau" zur Ouverture der "Lustigen Weiber" von Nicolai.

Die Gestaltung der Filme erfolgte ohne jede Rücksicht auf eine etwaige, den Absichten der Komponisten entsprechende motivische Bedeutung der einzelnen Musikstücke, sondern lediglich nach eigenen optischen Vorstellungen von den rhythmischen Gebilden. Da viele Zuschauer aber wie in der Musik die Angabe eines wenn auch sehr allgemeinen Themas erwarten, um gleichsam eine Basis für ihre persönlichen Assoziationen zu erhalten, ging auch Fischinger dazu über, seinen Lichtspielen solche allgemeinen Titel zu geben. Es ist bekannt, daß die Bezeichnung von Musikstücken gerade bei den besten Komponisten, wie auch bei den Bildern vieler Maler, sehr oft nachträglich, oft sehr willkürlich, ja auch zufällig erfolgt, daß

die Angabe eines bestimmten Titels und vor allem die Erklärung thematischer Absichten zugleich aber oft auch befremdend, ja geradezu desillusionierend wirken kann. Als Beispiel hierfür Claude Debussy: "En noir et blanc", das erst durch die Angabe des Titels und der Absichten zu einer ausgesprochenen Programm-Musik entwertet wird. Vorführung auf dem Farbe-Ton-Kongreß, Hamburg 1930, Bericht hierüber Farbe-Ton-Forschungen, Bd. III, Hamburg, 1931, S. 57.

[43] Erdmann, Hans: "Gemalter Tonfilm", Filmtechnik-Filmkunst, Halle, VII, 1931, Heft 18.

[44] Behne, Adolf: "Film und Kunst", Z. f. Aesth., XIX, 1925, S. 198.

[45] Abbildungen von Bruguiere-Blakeston in Filmtechnik-Filmkunst, Halle, VI, 1930, Heft 6, und VII, 1931, Heft 12, sowie in Close up, London, VI, Nr. 3 und 4, "Light Rhythms".

Ueber absolute Filme in Japan berichtet Der Film, Hamburg, 20. Juli 1935, und Der Filmkurier, Berlin, 24. Juli 1935, im Anschluß an Vorführungen auf einen internationalen Filmkongreß in Barcelona, wo mit großem Erfolg japanische Filme gezeigt wurden, ein Farbenfilm, der Film "Eine Blume", "Rhythmus" u. a.

Ueber den italienischen Maler Gnata, der 1911 einen Apparat für Farblichtspiele gebaut habe und mit einer "Sincromofonica" hervorgetreten sei, berichtet Archita in Popolo di Roma, 18. Juli 1935. Ihm wird eine bewußte Gesetzmäßigkeit in seinen Gestaltungen nachgerühmt. Näheres war noch nicht zu ermitteln.

[46] Anfang Februar 1936 wurde Fischinger von der amerikanischen Filmgesellschaft Paramount durch einen langjährigen Vertrag nach Hollywood verpflichtet.

[47] Als bemerkenswerte Aufsätze seien noch folgende genannt: Schneider, Rudolf: "Formspiel durch Kino", Frankfurter Zeitung, 1926, Nr. 511; Boehme, Fritz: "Der Tanz der Linien", Deutsche Allgemeine Zeitung, Berlin, 10. Juni 1932, und vom gleichen Verfasser: "Geschaute Musik", Deutsche Allgemeine Zeitung, Berlin, 29. Juni 1935; Heinz Langerhans: "Farbfilmsituation", Filmtechnik-Filmkunst, Halle, VII, 1931, Heft 26. — Holland: Lichtveld, Lou: "Fischingers muzikale films" in De groene Amsterdamer, 31. Januar 1931; Mengelberg, K.: "Oskar Fischinger's laatste film (Studie 12)" in Filmliga, Amsterdam, 1. Sept. 1932; Lichtveld, Lou: "Fischinger teekent geluid", ebenda; Jordaan, L. J.: "Fischingers Komposition in Blau", ebenda, 15. Nov. 1935. Frankreich: Vuillermoz, Emile: "L'apprenti sorcier" in Radio Magazine, Paris, 31. Januar 1932, und "La motoculture intellectuelle, la musique radiographiée" in Excelsior, Paris, 29. Oktober 1931; Roland, Philippe: "Etude Nr. 7" in Journal des Debats, Paris, 31. Januar 1932; Arnyvelde, André: "Mysteres musicaux" in La Volonté, 1. Juli 1933. Belgien: Ungenannt: "De abstrakte muzikale filmpjes van Fischinger", Vooruit, Gent, 6. Dezember

1935. Schweiz: Chabloz, Jean Pierre: "Die große Synthese" in Le Mondain, Genf, 7. Januar 1933, und "A propos des musicalistes", ebenda, 28. Januar 1933. England: Lejeune, C. A.: "A new break in movie: the Fischinger films" in The Observer, London, 20. Dezember 1931. Italien: Margadonna, Ettore M.: "Cineritmica" in L'Illustrazione Italiana, Mailand, 10. September 1933.

Besondere Erfolge erzielten die Filme von Fischinger auch auf den internationalen Filmausstellungen in Venedig und in Brüssel 1935. Im Anschluß daran ergab sich eine Fülle von Diskussionen und eine Unmenge von Zeitungsartikeln, die aufzuzählen zu weit führen würde.

In den Ausführungen über diese Lichtspiele finden sich u. a. folgende Bezeichnungen: Illustrierte Musik, Sichtbare Musik, Augenmusik, Farblichtkonzert, Raumlichtkunst, Symphotie, Il film "sincromofonico", Spiel der Linien, Linien-Filmspiel, Formspiel, Tanz der Linien, Instrumentaltanz, Absoluter Tanz, Graphisches Ballett, Graphisch-akustisches Ballett, Abstrakter oder Absoluter Film, Kinorhythmik, Cinérhythmie, Poème symphonique, Photodram, Musographik, — und für den Gestalter schlägt Diebold den Namen Kinarch vor.

[48] Ostwald, Wilhelm: "Die Harmonie der Farben", Leipzig, 1923; derselbe: "Der Farbkörper", Leipzig, 1926.

[49] Laban, Rudolf von: "Schrifttanz", Wien, 1928; "Choreographie", Jena, 1926; "Methodik zur Tanzschrift und Tanzschriftliche Tänze", Leipzig, 1928/30.

[50] Ostwald, Wilhelm: "Die Harmonie der Formen", Leipzig, 1922; derselbe: "Die Welt der Formen", Leipzig, 1922.

"Daß eine Formkunst ohne solche zugeordneten Beziehungswerte möglich und sogar zu einer sehr hohen Stufe entwickelbar ist, zeigt uns die Tonkunst, die mit Sicherheit viel stärkere Gefühlsbetätigungen auszulösen vermag als die Lichtkunst, ohne irgendwelche Dinge der Außenwelt abzubilden. Ebenso wie die Tonkunst im allgemeineren Sinne eine reine Formkunst ist, können wir uns für das Auge eine reine Form-(und Farb-)Kunst entwickelt denken, die in Zukunft einmal (nachdem sie die Möglichkeit zeitlicher Veränderung in sich aufgenommen haben wird) mit der Tonkunst in überlegenen Wettbewerb wird treten können. Zur Zeit befinden wir uns in den ersten Anfängen, und dieses Buch soll (neben der gleichen Zwecken dienenden "Harmonie der Farben") dazu dienen, Klarheit über die Grundlagen einer reinen Licht- oder Augenkunst zu schaffen. ("Harmonie der Formen", S. 43 f., S. a. S. 110.)

[51] Ettlinger, Max: "Zur Grundlegung einer Aesthetik des Rhythmus", Dissertation, Leipzig, 1899. — Utitz, Emil: "Funktionsfreuden im aesthetischen Verhalten", Halle, 1910; s. a. Z. f. Aesth., V, 1910, S. 481.

[52] Koch, Joseph: "Zur Aesthetik des Thomas von Aquin", Z. f. Aesth., XXV, 1931, S. 266. — Thomas von Aquin: Sum. theol. I, q. 5, a. 4, ad 1; siehe auch Comm. in de Anima, lib. 3, lect. 2.

[53] Goethe, Zur Farbenlehre, Einleitung XXXI (II. Abt., Bd. I, Ausgabe Weimar 1890).

[54] Plotin: Enneades I, 6, 8. Siehe auch Goethe-Jahrbuch III, S. 327.

[55] Maritain, Jacques: "Art et Scolastique", Paris, 1920 (1927) u. a. S. 32 ff., sowie Anmerkungen hierzu.

[56] Maritain: a. a. O. S. 49 ff. — Thomas von Aquin: "De Divinis Nominibus", cap. 4, lect. 5 und 6.

[57] Novalis: Mathematische Fragmente, Schriften, Ausgabe Kluckhohn, Bd. III, S. 295.

[58] E. v. Sydow: "Der absolute Film" in Hannoverscher Kurier, 7. Mai 1925, u. a. Das Lichtspielhaus Uitkijk in Amsterdam erklärte, zahlreiche Zuschriften vor allem weiblicher Besucher erhalten zu haben, die dringend aus ähnlichen Gründen weitere solche Filme wünschen.

[59] Ruttmann, opus 2, 1919. Das Zensurprotokoll konnte noch nicht eingesehen werden. Die Filme von Fischinger wurden uneingeschränkt zugelassen, ja mit besonderen Prädikaten ausgezeichnet.

[60] Scheltema, F. Adama van: "Die altnordische Kunst", Berlin, 1923, S. 230.

[61] Nachlaß Eggeling. Seine Aufzeichnungen wurden mir von seiner Frau freundlichst zur Einsichtnahme überlassen.

[62] In den Aufzeichnungen über "Diderots Versuch über die Malerei" ist die Rede in dem Abschnitt "Von der Harmonie der Farben" von dem Grundbaß als dem Fundament aller Harmonie, welcher der Malerei fehle, wenn auch der Regenbogen vorbildlich sei. "In der Malerei fehle schon längst die Kenntnis des Generalbasses, es fehle an einer aufgestellten, approbierten Theorie, wie es in der Musik der Fall ist." Siehe "Goethe im Gespräch 1807", Leipzig, 1907, S. 94.

[63] Ein Zeugnis hierfür auch bei Platon: "Wie es mir scheint, so sind die Ohren ebenso für die in harmonischen Tönen sich offenbarende Bewegung bestimmt, wie die Augen für "Astronomie", und diese Wissenschaften sind miteinander verschwistert, wie die Pythagoreer behaupten, mit welcher Behauptung auch wir, mein Glaukon, einverstanden sind." Politeia, Buch 7, 12. — S. a. Kratylos, p. 409.

[64] Graef erklärt in dem schon erwähnten Aufsatz "Zur Kritik der Farblichtmusik" (siehe Anmerkung 30), Anschütz habe festgestellt, daß kaum zwei Personen dieselben Farbeneindrücke beim Anhören des gleichen Musikstücks haben.

[65] Newton, Isaac: "Optik" (1704, dritte eigene Ausgabe 1721). In der deutschen Ausgabe von Abendroth (Ostwald's Klassiker), Leipzig, 1898, s. Bd. I, Prop. VI, Aufgabe II, S. 99 f; Bd. II, Vierter Teil, 5. Beobachtung, S. 71 f; am Ende des 3. Buches Frage 13 und 14. — Siehe hierzu auch das Zitat von A. v. Humboldt in "Kosmos", 1850, III, 480: Newton Opuscula 1744, Tom. II, op. XVIII, p. 246.

[66] Goldschmidt, Victor: "Farben in der Kunst", Heidelberg, 1919, und "Harmonie und Komplikation", Berlin, 1901.

[67] Hoffmann, Joh. L.: a. a. O. S. 57. Angeführt auch von Goethe und kritisiert; "Zur Farbenlehre", II Abt., Bd. 4, S. 257 ff. (Weimar 1894.)

[68] Leonardo: "Buch von der Malerei", Kap. 190. — Seine Scala der einfachen Farben umfaßt sechs; Kap. 254. — Ueber den Wettstreit der Malerei mit der Musik, Kap. 29—32. — In Kapitel 31 will Leonardo die Töne den Raumverhältnissen zuordnen, indem er die durch perspektivische Zeichnung erzielte Tiefendimension eines Bildes unterteilt und die einzelnen Abschnitte den Tönen der Tonleiter gleichstellt, wobei die tiefen Töne vorn im Bilde, die höchsten unendlich bildeinwärts vorzustellen wären. Wenn man diese Vorstellung zu Ende denkt, ergeben sich für die Farbengestaltung der Bilder bemerkenswerte Parallelen zu den Tonhöhen. Vor allem aber gibt diese Vorstellung die Bewegungseindrücke bei Tonfolgen auch räumlich wieder. Manche absoluten Filme benutzen in ihren optisch-akustischen Bewegungsgestaltungen diese Wirkungsmöglichkeiten mehr instinktiv. Es sind kaum erforschte Zusammenhänge.

[69] Margis, Paul: "Die Synaesthesien bei E. T. A. Hoffmann", Z. f. Aesth. V, 1910, S. 91.

[70] Musik, ursprünglich *ἡ μουσικὴ τέχνη*, ist eigentlich die Gesamtheit der Künste der Musen, das musische Schaffen. Der Begriff verengte sich mehr und mehr. Jedenfalls wurde er nur noch für Künste gebraucht, die man als eigentlich musische ansah. Schon zur Zeit Platons verstand man darunter vor allem die akustischen Künste, Tonkunst, Rhetorik und Dichtkunst, etwa die "artes liberales" des Mittelalters, die geistigen Künste im Gegensatz zu der körperlichen Ertüchtigung durch die Gymnastik. S. Körner, Joh. Dav.: "Ueber den Gebrauch des Wortes *μουσική* bei Plato", Oels, 1827.

[71] Wölfflin, Heinrich: "Die klassische Kunst", München, 1899; "Kunstgeschichtliche Grundbegriffe", München, 1915. — Ferner "Formenharmonie . . ., daß alle Formen zusammenklingen wie eine Musik" in "Die Kunst Albrecht Dürers", München, 1905, S. 155.

In besonderem Umfange sind Begriffe der Tonkunst auch verwandt in dem Buch von Kornmann, Egon: "Wege zum Kunstverständnis", München, 1933; s. u. a. S. 17, 22, 27, 41, 92. Es dürfte heute kaum eine Beschreibung von Künstlern oder ihrer Werke geben, in der nicht zahlreich solche Begriffe angewandt sind.

Unter vielen Zeugnissen insbesondere der Maler selbst sei nur James Mac Neil Whistler erwähnt, der seinen Bildern mit Vorliebe Titel aus der Musik gab und in diesem Sinne auch ausführlich hierüber geschrieben hat. S. sein Buch: "Die artige Kunst, sich Feinde zu machen", Berlin, 1909, u. a. S. 110 f. —

Auch um das Verständnis der Kunst Ostasiens zu vermitteln, bedient sich weitgehend musikalischer Begriffe ebenfalls Diez, Ernst: "Einführung in die Kunst des Ostens", Hellerau, 1922; s. u. a. S. 117 f.

[72] Hier ist insbesondere auf die Abhandlung von J. G. Herder: "Ueber den Ursprung der Sprache", 1770 (Ausgabe H. Düntzer, Berlin, 1878, Bd. XXI, S. 65 ff.) zu verweisen. — Siehe auch Wellek, Albert: "Doppelempfinden in der Geistesgeschichte", Z. f. Aesth., XXIII, 1929, und "Sprachgeist als Doppelempfinder", ebenda, XXV, 1931.

[73] Gemalte Musikeindrücke sind bekannt vor allem von Henri Fantin-Latour (1836—1904), der Wagner, Schumann, Berlioz in seinen Bildern darstellte, in Lithographien und in figürlichen, farbigen Kompositionen, den Vorstellungen der Zeit entsprechend.

Heute wird allenthalben versucht, Musikeindrücke nur in farbigen Formen als Bild wiederzugeben. Bei den Farbe-Ton-Kongressen in Hamburg fanden Ausstellungen derartiger Bilder statt. Auch im Kunstunterricht sind verschiedentlich mit Schulklassen solche Versuche gemacht. Abbildungen bei Anschütz, Georg: "Die Farbe als seelischer Ausdruck", Hannover, 1930, und "Untersuchungen über komplexe musikalische Synopsie", Leipzig, 1926.

Siehe hierzu auch Kosmos, Stuttgart, 1921 und 1927 (Hugo Meier-Thur); Westermanns Monatshefte, Braunschweig, 1925 (Rudolf Gahlbeck); Schildgenossen, Rothenfels, 1925 (Rudolf Schwarz: "Missa solemnis" von Beethoven in Bildern).

Im Gegensatz zu diesen Darstellungen, die nur Impressionen der Tonkunst und Assoziationen wiedergeben wollen, gestaltet die absolute Malerei aus sich selbst. Im Sinne dieser reinen Malerei sagt Novalis: "Man könnte die Augen ein Lichtklavier nennen. Das Auge drückt sich auf eine ähnliche Weise, wie die Kehle durch höhere und tiefe Töne (die Vokale), durch schwächere und stärkere Leuchtungen aus. Sollten die Farben nicht die Lichtkonsonanten sein?" Schriften. Ausgabe Kluckhohn, Bd. II, S. 394.

[74] In einem persönlichen Briefe Herbst 1925.

[75] Ettlinger, Max: "Zur Grundlegung einer Aesthetik des Rhythmus", Dissertation, Leipzig, 1899.

[76] Die Aufgabe, zu der Studie 6 von Fischinger eine neue Musik zu schaffen, wurde in der Klasse von Hindemith ausgeführt im Herbst 1931. Die einzelnen Kompositionen wurden auf Wachsplatten aufgenommen und befinden sich im Archiv der Musikhochschule.

Besondere Tonkompositionen für neue Lichtspiele von Fischinger schuf der Hamburger Musiker Günther Plappert. Die Filme zu diesen Original-Musiken wurden jedoch noch nicht ausgeführt.

[77] Ausspruch Napoleons, der sich 1808 in Paris durch Chladni selbst dessen Erfindungen vorführen und erklären ließ. Zur Weiterführung seiner Arbeiten erhielt Chladni von Napoleon 6000 Francs. Der Physiker Ernst Chladni (1756—1824) war deutscher Privatgelehrter, der in Kemberg bei Wittenberg lebte. Sein Hauptwerk "Die Akustik" erschien 1802. (Schillings Musik-Encyclopädie; Melde, Franz: "Chladni's Leben und Wirken", Marburg, 1888.)

[78] Ueber Rudolf Pfenninger, München, siehe Böhm, Hans: "Tönende Schrift" in Die Funkstunde, Berlin, Februar 1933.

[79] Hanslick, Eduard: "Vom Musikalisch-Schönen", Leipzig, 1885 (Siebente Auflage), S. 66: "Der Inhalt der Musik sind tönend bewegte Formen". — S. 70: "Indem wir aber das Schöne in der Musik wesentlich in Formen verlegt haben, ist schon angedeutet, daß der geistige Gehalt in engstem Zusammenhange mit diesen Tonformen steht. Der Begriff der 'Form' findet in der Musik eine ganz eigentümliche Verwirklichung."

[80] Der Satz Schillers heißt vollständig: "Die Musik in ihrer höchsten Veredlung muß Gestalt werden und mit der ruhigen Macht der Antike auf uns wirken; die bildende Kunst in ihrer höchsten Vollendung muß Musik werden und uns durch unmittelbare sinnliche Gegenwart rühren; die Poesie in ihrer vollkommensten Ausbildung muß uns, wie die Tonkunst, mächtig fassen, zugleich aber, wie die Plastik, mit ruhiger Klarheit umgeben." Aesthetische Erziehung, 22. Brief (Ausgabe von K. Goedeke, Stuttgart, 1871, Bd. 10, S. 351, Z. 23 ff.)

[81] Nach den Berichten ermöglichten die von Rimington, Lovstrom und vor allem von Wilfred gebauten Instrumente bereits sehr eindrucksvolle Vorführungen. Auch das von Ayrton und Perry, zwei englischen Ingenieuren, schon 1878 in Japan geschaffene Instrument ist bei uns nicht näher bekannt geworden. In Deutschland wird zurzeit von Ohse (s. Anmerkung 31) auf Grund seiner langjährigen Studien an einem neuen Farblicht-Musikinstrument gearbeitet, das nach den bisherigen Erfahrungen sehr vielversprechend ist.

[82] Castel, L.-B.: "Clavessin pour les yeux", abgedruckt in "Esprit", Amsterdam, 1763.

[83] Hoffmann, J. L.: a. a. o. S. 40 f.

LEBENSLAUF

Ich bin geboren am 6. Dezember 1901 in Hamm (Westf.) als Sohn des Kaufmanns Wilhelm Schamoni und seiner Ehefrau Anna geb. Veltmann.

Vier Jahre besuchte ich die Volksschule in Hamm (Westfalen); ab Ostern 1912 das humanistische Gymnasium in Paderborn; ab Ostern 1918 das humanistische Gymnasium in Werl (Kreis Soest), an dem ich im Februar 1921 das Zeugnis der Reife erhielt.

Nach Reisen in Italien und nach einem einjährigen Aufenthalt in Spanien begann ich mit dem W. S. 1922/23 das Studium an der Universität Münster (Westfalen). Nach zwei Semestern in München und einem in Berlin studierte ich vom W. S. 1924/25 ab an der Universität Münster im Hauptfach Kunstgeschichte und war Mitglied des Hauptseminars von Herrn Professor Wackernagel. Das Universitätsstudium schloß ich ab mit der Doktorprüfung im Februar 1926.

Nach längerem Studienaufenthalt in Paris ging ich nach Berlin, wo ich vor allem als Filmkritiker in der Tages- und Fachpresse mit zahlreichen Beiträgen tätig war. Bei einer Filmfirma hatte ich Gelegenheit, auch alles Handwerkliche der Filmherstellung zu erlernen, Filme selbst zu bearbeiten und zugleich auch den organisatorischen Aufbau der Filmindustrie, Verleih und Vertrieb in eigenen Erfahrungen kennen zu lernen.

In der Folgezeit habe ich mich in einer gewissen Bundesgenossenschaft stark eingesetzt für die jüngeren filmschaffenden Kräfte, insbesondere für die unabhängig von der Filmindustrie arbeitende Avantgarde, allerdings mit großen geschäftlichen Enttäuschungen. Im Herbst 1929 leitete ich im Auftrage der Staatlichen Kunstbibliothek Berlin die Ausstellung "Der gute Film", die ein großer Erfolg wurde. Im Jahre 1930 wurde ich Leiter der "Westfälischen Landeslichtspiele E. V.", welche die außergewerbliche kulturelle Filmarbeit im Bereich der Provinz Westfalen zur Aufgabe hatten. Seit Auflösung dieses Unternehmens Anfang 1933 lebe ich als freier Filmschaffender wieder in Berlin, gelegentlich tätig als Spielleiter, Kameramann und Cutter.

Victor Schamoni.